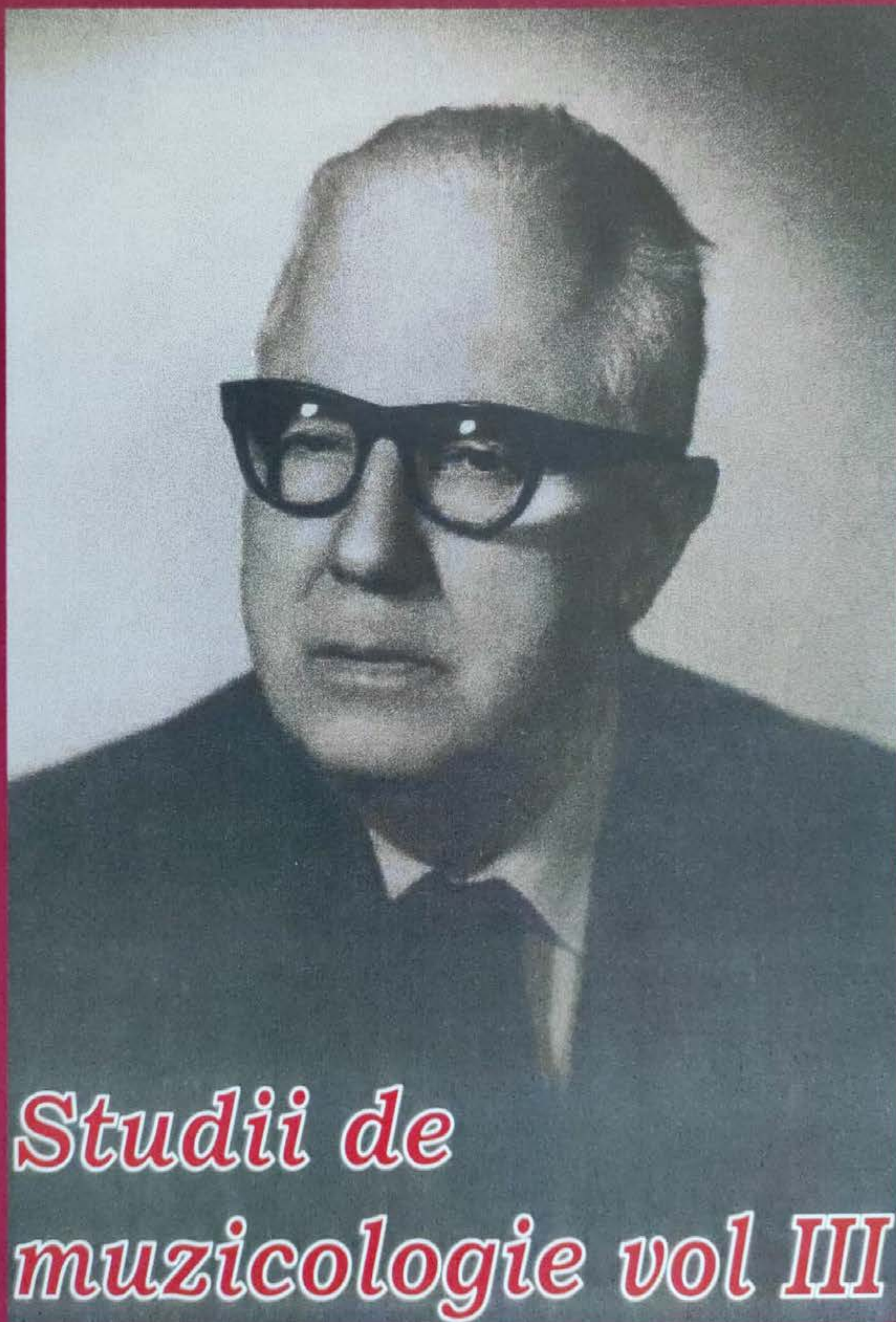
Maria Georgeta POPESCU
coordonator



Studii de muzicologie vol III

Editura pim

Maria Georgeta POPESCU
coordonator

Studii de muzicologie

VOL. III

Domnului Rector, prof. univ. dr. Viorel Munteanu, cu mult respect,
MPopescu
4 Nov. 2008



Editura pim
Iași – 2008



CUVÂNT ÎNAINTE

Dragostea pentru artă este cu atât mai fierbinte
cu cât cunoaşterea este mai perfectă.

Leonardo da Vinci

Interdisciplinaritatea în arta sonoră a fost subiectul propus la *Sesiunea de comunicări pentru elevi, studenţi şi cadre didactice - ediţia a X-a – din 15 Februarie 2008*, care s-a derulat conform tradiţiei la Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi, în sala de Istoria muzicii - *George Pascu.*

În acest an şcolar au fost prezentate treizeci şi nouă de studii, din care cinci lucrări au fost susţinute de elevi şi restul de profesori din învăţământul universitar sau preuniversitar. Conform tradiţiei şi la această Sesiune ne-am simţit susţinuţi în activitatea noastră de mentorii noştri de la Universitatea de Arte *George Enescu*, de prof. univ. dr. Mihai Cozmei, conf. univ. dr. Gabriela Ocneanu, conf. univ. dr. Laura Vasiliu, redactor muzical Dora David, secretar muzical dr. Vasilica Stoiciu Frunză, conf. univ. dr. Florin Bucescu, asist. Univ. drd. Loredana Iaţeşen, prof. Viorel Bârleanu de la Şcoala Normală *Vasile Lupu* din Iaşi.

Toţi doritorii care au plăcere să se aplece asupra ştiinţei muzicii: istoria culturilor şi stilurilor muzicale, teoria şi analiza, etnomuzicologia, teoria interpretării şi a practicii vocale/instrumentale, estetica muzicală, critica muzicală, sociologia muzicală, psihologia muzicală, pedagogia muzicală etc. au avut posibilitatea să-şi prezinte preocupările în acest domeniu. Multe dintre aceste aspecte ale ştiinţei artei sonore au putut fi studiate, aprofundate, tratate şi prezentate sub forma de studii/lucrări. Participanţii la această Sesiune de comunicări au devenit şi coautorii acestui volum de ***Studii de muzicologie III*** şi trebuie subliniat faptul că majoritatea dintre ei sunt absolvenţi ai Colegiului şi a Universităţii de Artă din Iaşi şi sunt preocupaţi de autoperfecţionare profesională, fiind înscrişi la cursuri de masterat sau de doctorat şi chiar o bună parte dintre ei având examenele de licenţă absolvite. Bucuria de fi împreună cu foştii noştri dascăli şi elevi, confirmă plăcerea comună de a descoperi o carte, de a dori să o răsfoieşti, să o citeşti, de a încerca să-ţi aşterni gândurile proprii, cu mai mari sau mici stângăcii, de a transmite *descoperirea* ta, experienţa ta şi altora, şi nu în ultimul rând de a ne bucura unii de alţii ca într-o adevărată familie de muzicieni.

Sperăm ca familia noastră să se mărească cu colegi şi din alte centre muzicale din ţară şi să reuşim să ne împărtăşim din experienţa noastră, prin marile sau micile preocupări din domeniul ştiinţei muzicii, de a le comunica, împărtăşi elevilor şi colegilor noştri în fiecare an şcolar şi să reuşim să şi edităm consemnările noastre în ***Studiile de muzicologie*** viitoare.

Mulţumim încă şi încă o dată formatorului şi fondatorului de şcoală de muzicologie şi critică muzicală din Iaşi, Domnului Profesor GEORGE PASCU.

Trebuie menţionat că fiecare lucrare prezentată în cadrul Sesiunilor de comunicări a fost însoţită şi de exemplificări sonore redate cu ajutorul aparaturii audio-video sau chiar cu intervenţii vocale sau instrumentale live, argumentând textul comunicării ştiinţifice prezentate. În acest sens, propunem ca fiecare volum editat să conţină şi CD-uri cu exemplificările utilizate, pentru ca cel care doreşte să se documenteze, să aibă acces şi la audiţiile efectuate, care au rolul de a pune în valoare conţinutul fiecărei lucrări ştiinţifice prezentate.

Dedicăm aceste volume de ***Studii de muzicologie*** tuturor elevilor şi cadrelor didactice care au fost, sunt şi vor fi preocupate de ştiinţa muzicii şi care susţin cu mare competenţă, pasiune şi dăruire educaţia prin şi pentru arta sonoră. Cred că nu ar trebui să uităm cuvintele muzicianului Dumitru Georgescu Kiriac – *Soarta muzicii în şcoală este hotărâtă.*

Sperăm ca şi noi, generaţia de azi, să o hotărâm împreună !

Prof. Maria Georgeta Popescu

CUPRINS

DEBUSSY – PICTORUL MUZICII

Prof. **Smaranda Acatrinei**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă Iași*

La sârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, artele europene traversau un moment critic. După aproape un secol de existență, romantismul dădea tot mai vizibil semnele unei oboseli accentuate, tendințele de clasicism și academism atingând limitele virtualității.

Astfel că în deceniile situate la cumpăna celor două secole se conturează o perioadă de mari efervescențe estetice și stilistice, în care, în toate domeniile, se caută noi forme și mijloace de expresie, pentru a ieși din impasul creat de romantismul târziu suprasaturat.

Arta europeană devine un vast câmp de experiențe în care se dezvoltă, succesiv sau concomitent, cele mai variate concepții estetice și formule artistice.

Începuturile perfacerilor au fost marcate de pictură, unde semnele înnoirii apar net mai devreme, aproximativ în jurul anului 1830, când Delacroix picta „*Libertatea pe baricade*", iar Gericault aducea teme care apropiau artele plastice de mediile sociale.

Alături de ei au mers Daumier, Millet și Coubert, care demonstrau că arta nu are nimic în comun cu regula și că subiectele pot fi luate și din viața reală. Odată cu ocazia Expozițiilor Universale de la Paris, originalitatea stampelor japoneze a oferit artiștilor dornici de înnoire o veritabilă revelație.

Edouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas, Paul Cezanne, Camille Pissaro și mulți alți tineri pictori francezi au avut lucrările refuzate la Saloanele Oficiale ale Academiei. Așa că, în 1874, aceștia s-au reunit în „Societatea Anonimă", deschizând în atelierul fotografului Nadar din Paris prima lor expoziție, care a marcat nașterea cu „act" a impresionismului în pictură. Pornind de la celebrul tablou pe care Monet l-a intitulat „*Impression, soleil levant*", jurnalistul Louis Leroy, în ziarul Charivari din 26 aprilie 1874, scandalizat de ineditul tablourilor din „Salonul refuzaților", a etichetat toți pictorii din grup drept „impresioniști". Astfel, noul curent artistic a fost denumit „impresionism". Grupul „Societatea anonimă" realiza o pictură actuală, liberă, cu subiecte din realitatea cotidiană, manifestând predilecție pentru peisaje vaporoase, pentru diversitatea nuanțelor și intensităților luminii și umbrelor, pentru atmosfera irizată, pentru vânt și ceață. Scopul impresioniștilor era să „sugereze, mai degrabă decât să descrie, să oglindească nu obiectul ci reacția emoțională la obiect, să interpreteze o impresie fugară, mai degrabă decât să captureze și să fixeze realitatea permanentă." Este o artă a abstractului, în care misterul și vagul sunt de dorit și nu de evitat. Nu există aici adevăruri absolute, impresionismul fiind antiteza realismului.

Direcția impresionistă devine în fapt pentru prima dată prezentă în lucrările pictorului englez Joseph Turner. Lucrarea cea mai reprezentativă a lui Turner – *Ploaie, abur și viteză* (1844) este considerată predecesoarea picturilor impresioniste. Lucrările lui Turner au o calitate luminescentă, plină de mister, cu forme vag sugerate, care au devenit caracteristice pentru pictorii francezi. Criticii numeau lucrările lui Turner „imagini ale nimicului" și „abur colorat". Deși Turner a precedat în fapt pictorii considerați a fi pur impresioniști (Monet, Renoir, Cezanne), concepțiile și stilul său erau foarte similare cu cele ale maeștrilor francezi. Influența lui Turner asupra muzicii lui Debussy este indiscutabilă. În 1891, când Turner era aproape necunoscut în Franța, el este menționat de două ori în scrisorile lui Debussy, o dată chiar la superlativ, ca „cel mai bun creator al misterului în artă". Ambii erau atrași de calitățile iluziei și ale viselor față de realitate. Amestecul de culori, nuanțe și umbre din lucrările lui Turner sunt traduse în muzica lui Debussy prin ambiguitatea tonală. Renumitul critic Camille Mauclair spune că „lumina este utilizată în pictura impresionistă în același mod în care o temă este dezvoltată simfonic în muzică. Astfel, peisajele lui Claude Monet sunt în fapt simfonii de unde luminoase iar muzica domnului Debussy, bazată nu pe o succesiune de teme ci pe valorile relative ale sunetului însuși poartă o asemănare remarcabilă cu aceste tablouri. Este impresionism alcătuit din pete de lumină sonore".

Pe lângă Turner, o altă influență majoră asupra creației lui Debussy a avut-o pictorul japonez Hokusai (1760-1849). Hokusai a experimentat în domeniul efectelor de lumină, formelor și siluetelor. Asemănările dintre Hokusai și Turner au fost observate de mulți critici. Astfel, ploaia în viziunea artistului japonez era descrisă prin intermediul unor linii paralele pregnante, asemănătoare cu versiunea lui Turner asupra ploii. Aprecierea evidentă a lui Debussy față de lucrările lui Hokusai este manifestată explicit prin coperta primei ediții a lucrării simfonice *La mer* care este constituită dintr-o reproducere a stampei lui Hokusai, *Valul Kanogawa*, reproducere solicitată de compozitor.

Pictura lui Hokusai reprezintă un val care se sparge în mii de picături, spumă de mare și valuri mai mici. Este o imagine a terorii, eleganței și a unei puteri uluitoare, realizată prin utilizarea perspectivei. Edmond de Goncourt spune „*Valul* este o versiune zeificată a mării realizată de un pictor care a trăit într-o teroare religioasă față de marea copleșitoare ce înconjura țara sa din toate părțile; este impresionant prin furia subită a saltului său înspre cer, prin albastrul profund al curbei sale interioare transparente, prin despicarea crestei lui dispersată astfel într-o ploaie de mici picături în forma unor gheare de animal".

Influențele acestor mari artiști plastici sunt concretizate cel mai sugestiv în poemul simfonic *La mer*, remarcabil pentru unitatea sa de formă, cu toate elementele structurale importante pentru o lucrare simfonică (melodie, armonie, ritm). În *La mer* se manifestă de altfel, toate influențele reprezentative din viața lui Debussy. În copilărie, fiu de marinar, a ascultat povești minunate despre expedițiile tatălui său. În călătoriile sale la Londra din 1902 și 1903 a avut posibilitatea să admire la London National Gallery tablourile lui Turner. Poemul simfonic reușește, asemenea tablourilor, să fie sugestiv, păstrând însă precizia și claritatea tehnică. Cele trei mișcări sunt intitulate „*De l'aube à midi sur la mer*" (Din zori până la amiază pe mare), „*Jeux de vagues*" (Jocul valurilor), și „*Dialogue du vent et de la mer*" (Dialogul vântului și mării).

Lucrarea a stârnit o mare controversă la prima sa reprezentație, similar cu majoritatea creațiilor lui Debussy. Muzica lui Debussy era revoluționară prin abordarea sa radicală a armoniei, melodiei, ritmului și formei, având un lirism și o fluiditate care avea să transfigureze muzica secolului XX. În *La mer*, Debussy a început utilizarea armoniei în stil impresionist, care, conform criticului Arnold Schonberg, servea scopului coloristic de a exprima stări și imagini. Aici modulațiile și progressile devin mai fluide și subtile, tonalitatea extinsă face posibilă schimbarea și deplasarea rapidă a centrului tonal, păstrând însă baza muzicală și tehnică precisă. Modelele ritmice sunt neregulate, dând naștere unor măsuri aproape libere, cu pierderea senzației de bară strictă de măsură. Utilizarea cvartei mărite și a septimei micșorate aduc modulații interesante și schimbări fluide de tonalitate.

Influența lui Hokusai este deosebit de evidentă în ultima mișcare a poemului. Spre deosebire de primele mișcări, mai subtile și blânde, reprezentative pentru măiestria lui Debussy în împletirea armoniilor, cea de a treia este sumbră și întunecată, formând adevărate valuri de sunete. Ea culminează în final cu o explozie uluitoare de sunet, care dăinuie mult după ce sunetul propriu-zis se stinge.

Armoniile noi și revoluționare marchează începutul adevăratului impresionism în muzică, fiind o adevărată apoteoză a senzației. În întreaga creație muzicală a lui Claude Debussy se întrevede dispoziția poetică, vibrația lirică, avântul emoției și al imaginației. Debussy caută să creeze echivalențe sonore pentru peisajul pictural, în lucrările sale natura devenind subiectul ce trezește o impresie lirică. El este cel care realizează visata „fuziune a artelor".

Pentru compozitorul impresionist, conturul clar al melodiei, dinamismul armonic, logica dezvoltărilor și temeinicia construcției sunt improprii sugerării impresiilor evazive. Linia melodică, fie delicată, cu contururi vagi, fie de un laconism extrem, însoțită de armonii ce evită coerența și claritatea armoniei clasice, dar și fervoarea și tonusul afectiv puternic al celei romantice, sunt mijloace cu care muzica impresionistă realizează imaginile sale inefabile. Întrucât se ferește de expresia lapidară și pregnantă, dar tinde către cele mai subtile diferențieri, impresionismul cultivă un deosebit rafinament al sonorităților și ale culorilor.

În armonie, succesiunile de acorduri de septimă, de nonă, armonii modale, rezolvări excepționale, disonanțe nerezolvate, etajări de funcțiuni aduc o diluare a organizării tonale, foarte adecvată sugerării vagului. Succesiunile paralele ale diferitelor agregări armonice, note adăugate, dese folosiri ale treptelor secundare slăbesc tonalitatea, mergând până la dizovarea ei în atonal. Gama exotică de șase tonuri întregi, vechile moduri medievale, reeditări ale organizării în cvarte și alte procedee insolite aduc un pitoresc deosebit, contrastând cu muzica opulentă de tip wagnerian a postromanticilor. Rafinamentul armonic se alătură dozării nuanțelor și valorificării diferențierilor timbrale. Nu numai timbrurile orchestrale vor fi

folosite cu fin discernământ, ci ale fiecărui instrument în parte, mai ales pianului i se vor valorifica toate posibilitățile coloristice.

Ritmica lui Debussy nu este riguros supusă mecanismului de metronom. Ea reprezintă pulsația unei inimi capabile de tresăriri sau pauze, după cum fraza textului muzical nu este strict limitată, ci suferă extinderi sau prescurtări, comparabile cu o respirație umană, care, sub acțiunea unei concentrări, a unei suferințe sau a unei emoții, poate fi când scurtă și animată, când largă, amplă. Toate aceste demersuri ale duratelor, frecvențelor și perioadelor sunt echivalente ale ambianței pe care muzica vrea să o redea. La Debussy, totul iese din proporția și rolul sporadic, accidental, izolat. De aceea, lumea sa are un colorit de vis, o savoare de miracol și întotdeauna ne lasă sentimentul că vrea să dezvăluie secrete ascunse ochilor. El devine pictorul muzicii, arta sa nefiind decât o „minunată pictură muzicală – căci aceasta este realitatea: pictură pentru urechi, și nu pentru ochi” (Leonard Bernstein).

BIBLIOGRAFIE

COX, David Vassall - Debussy orchestral music, Seattle: University of Washington Press, 1975.

DIETSCHY, Marcel - *A portrait of Claude Debussy*, New York: Oxford University Press, 1990

KETTING, Piet - *Claude-Achille Debussy*, Stockholm: The Continental Book Company A.B.

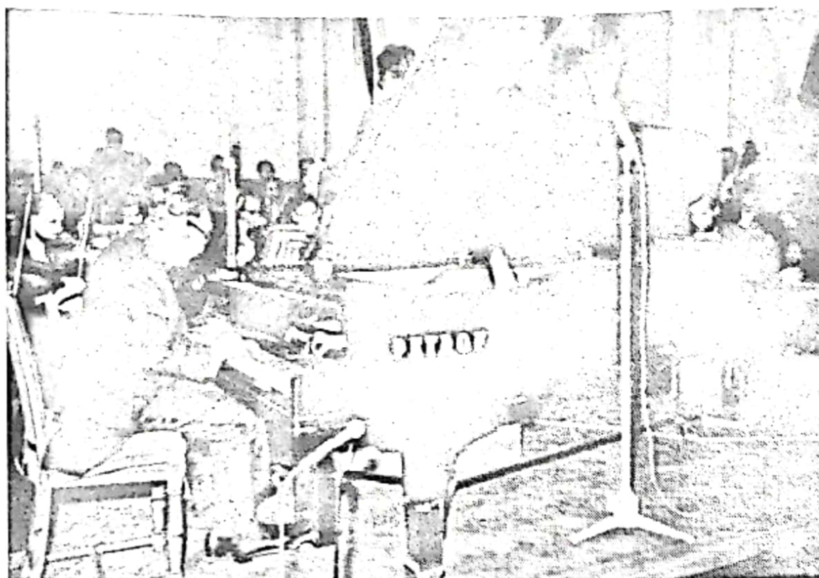
LOCKSPEISER, Edward - *Debussy; His Life and Mind*, London: Cassell, 1962.

NICKOLS, Roger – *Debussy*, London: Oxford University Press, 1973.

ALESSANDRESCU, R. – *Debussy*, Ed. Muzicală, București 1967.

CORTOT, A. - *Muzica franceză pentru pian*, Ed. Muzicală, București, 1966.

ILIUȚ, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Ed. Muzicală, București, 1997.



MAGISTRUL ŞI DISCIPOLII

Prof. dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Naţional de Artă *O. Băncilă* Iaşi

Iniţiativa absolvenţilor unei clase de pian de la Universitatea de Arte „G. Enescu" din Iaşi de a organiza un recital pentru a sărbători cei 70 de ani de viaţă, 45 de ani de carieră didactică şi 44 de ani de activitate interpretativă ai magistrului lor s-a concretizat marţi, 6 martie 2007 la sala „Ion Baciu" a Filarmonicii „Moldova" din Iaşi. Patru foşti studenţi care-l reprezintă – Raluca Pânzariu, Brînduşa Tudor, Edit Arva şi Ioana Enoiu-Pânzariu, i-au făcut bucuria de a-l invita la spectacolul organizat în onoarea sa.

Melomanii şi absolvenţii Conservatorului din Iaşi l-au cunoscut pe Mircea Dan Răducanu ca interpret, ca profesor de pian şi de *Metodica predării pianului*, de *Teoria interpretării muzicale* şi ca autor de volume şi studii în domeniile sale de activitate, ca iniţiator al unor concursuri şi membru în jurii naţionale, ca susţinător al cursurilor de măiestrie interpretativă.

M. D. R.: Am început studiul pianului la Bucureşti cu profesoara Cella Delavrancea, eu fiind elev la un liceu teoretic, Liceul „Matei Basarab". La Conservator am parcurs paralel secţiile de *Muzicologie* şi de *Pian* unde am avut profesoară pe Grette Miletineanu. Însă după cum era un frumos obicei în Bucureşti, ca studenţii să fie trimişi şi la alţi profesori pentru a vedea şi alte orizonturi, alte păreri, alte opţiuni, am trecut pe la clasa Silviei Şerbescu şi a domnişoarei Musicescu fără avizul căreia nu se putea intra într-o audiţie importantă în cadrul Conservatorului.

C. A.: Când aţi debutat pe scenă şi cu ce program?

M.D.R.: Am debutat în toamna lui 1961 la Bucureşti, la Sala mică a Palatului cu un recital, iar la Iaşi în ianuarie 1962 cu *Concertul Imperial* (Beethoven nr. 5), acompaniat de regretatul Alexandru Garabet care era şi dirijor şi concert-maestru al orchestrei.

C. A.: Ce v-a determinat şi când anume să vă aplecaţi spre *Metodica predării pianului?*

M.D.R.: M-a atras din anii studenţiei. Profesorul Th. Bălan care preda pentru prima oară în anii '60 acest curs m-a entuziasmat. Eu fiind preocupat de probleme de psihologie şi pedagogie şi având profesori foarte buni eram axat oarecum spre direcţia asta. Ajuns la Iaşi, în 1963 s-a pus problema introducerii acestui curs pentru studenţii de anul III. Atunci, din proprie iniţiativă m-am prezentat la rectorul Achim Stoia şi l-am întrebat: Oare eu pot să fac acest curs? Mi-a dat avizul şi o trimitere către anumite biblioteci importante din Bucureşti unde am studiat toată vara şi în aceeaşi toamnă am început într-o anumită formă ceea ce va deveni mai târziu *Cursul de metodică pentru pian* pe care l-am predat 45

de ani, dar care a suferit modificări, perfecționări pe parcurs. Apărut întâi pentru uz intern, a văzut lumina tiparului în 1983 ca *Metodica studiului și predării pianului* și în 2002 ca *Bazele metodice ale comportamentului profesorului de pian*, o lucrare mult mai completă și care cuprinde viziunea la care am ajuns după o perioadă lungă de preocupare asupra acestui subiect.

C.A.: Puteți face comparații între metodele de predare utilizate în secolul XX și cele postdecembriste?

M.D.R.: În copilăria mea metoda era autocratică și se justifica prin faptul că existau doar câțiva profesori de pian și câțiva de vioară, erau puțini și foarte stimați, erau niște *nume,* niște monștri sacri și era o bătălie și o onoare să ajungi să lucrezi cu unul din ei. Metoda rigidă, strictă, de urmărire a unor principii, de respectare a unor norme se impunea. Cu timpul s-a democratizat predarea instrumentelor datorită evoluției generale: învățământul muzical a devenit un învățământ de masă, au apărut mult mai mulți profesori decât erau înainte și profesorul actual nu se mai bucură de stima pe care o merită. Și metodele sunt altele, foarte blânde, democratice, uneori se trece în extrema cealaltă, la familiarismul față de elev, ceea ce este greșit. Formula cea mai bună în fața elevului este comportamentul foarte cald și apropiat, dar stima nu se obține prin acest comportament, prestigiul se capătă prin ceea ce vede elevul la tine că ești: bun profesor, bun instrumentist, bun intelectual. Figura ta trebuie respectată automat datorită calităților tale, nu datorită severității excesive. Te impui în fața elevului datorită autorității tale profesionale și se asigură astfel și eficiența actului pedagogic. Bineînțeles că oricine începe activitatea didactică, începe pe baza unor principii pe care le-a acumulat în anii de studiu, dar pe parcursul experienței se ciocnește de niște aspecte nebănuite, pe care rezolvându-le, intră in profunzimea fenomenului și își îmbogățește aria de acțiune, ajungând la rezultate mai bune și mai eficiente. Sigur că eu am pornit de la niște principii pe care a trebuit să le verific în activitatea personală solistică, le-am completat cu cunoștințe teoretice atât cât am putut să mă pun la punct cu bibliografiile existente, am adus lucruri originale pe plan teoretic și toate m-au făcut să-mi personalizez predarea. Îți dai seama cât de valoros este stilul după rezultate. Eficiența mea, cred eu că a fost destul de bună pentru că am scos un număr impresionant de absolvenți de foarte bună calitate, care, din păcate s-au împrăștiat în toate colțurile lumii, dar mi-au dovedit că nu a fost greșită metoda pe care am folosit-o.

C.A.: Care sunt studenții la care vă gândiți cu drag, care v-au urmat sfaturile și care acum vă continuă munca?

M.D.R.: Liliana Golescu, stabilită în Germania; Samir Golescu, stabilit în SUA; Mara Dobrescu a făcut Conservatorul din Paris și s-a stabilit acolo; Mihaela Vasiliu care face o frumoasă carieră didactică în Grecia unde a înființat o școală de muzică; Raluca Știrbăț care a urmat Conservatorul din Viena și s-a stabilit în Austria; Ana Maria Ciornei a fost asistenta mea câțiva ani și acum este asistentă la Academia de Muzică din București; Sofia Kontossi face o frumoasă carieră solistică și de profesor de pian în Grecia; Raluca Rusnac stabilită în Belgia și bineînțeles absolvenții mai proaspeți Cristina Răducanu și Ioana Mihai profesoare la Colegiul Național de Artă din Iași, precum și Brîndușa Tudor, Edit Arva, Ioana Enoiu-Pânzariu și Raluca Pânzariu care mi-au făcut bucuria să concerteze acum pentru mine și despre care am numai cuvinte de laudă.

Cele peste 30 de recitaluri cu lucrări de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Schumann, Grieg, Skriabin, Enescu, Bartok și 110 concerte susținute (Mozart, Beethoven, Liszt, Grieg, R. Strauss și în primă audiție ieșeană *Concertul câmpenesc* de F. Poulenc, cel de P. Constantinescu și al doilea de D. Șostakovici) sub bagheta unor mari dirijori ca Alexandru Garabet, Ion Baciu, Iosif Conta, Erwin Acel, Ezo Feraris, Antonio Serano, Rino Marrone, Henri Selbing, au constituit o bogată activitate interpretativă, un exemplu de urmat pentru studenții săi.

C. A.: În calitate de profesor al lor și de membru al UCMR vă rog să exprimați câteva considerații asupra tinerelor interprete care au participat la recitalul de acum.

M.D.R.: Raluca Pânzariu, acum studentă în anul IV la Universitatea de Arte „G. Enescu" din Iași, este cea mai tânără studentă a mea. Când am preluat-o avea deja o tehnică strălucitoare. Repertoriul ei a excelat în general pe piese sclipitoare. Ea a progresat foarte mult pe linia profunzimii gândirii și a estetizării discursului. În acest recital a interpretat *Tarantella* de Liszt, o piesă de mare virtuozitate pe care a cântat-o cu aplomb și cu multă strălucire, dovedind că este o absolventă valoroasă. Sigur că în viitorii ani, când va urma masterat, doctorat, își va împlini cariera.

Doctorand Brîndușa Tudor, asistent la Universitatea de Arte din Iași, se caracterizează printr-un firesc de bun gust al conducerii discursului muzical. A evoluat atât în direcția dezvoltării pianistice

propriu-zise, cât mai ales în zona expresivității cântului pianistic datorită capacității sale superioare de concentrare și interiorizare a gândirii muzicale. Are foarte bine reprezentată latura lirică, de aceea din cele *Șase cântece fără cuvinte* de Mendelssohn-Bartholdy consider că a realizat adevărate bijuterii.

Despre doctorand Edit Dumea Arva, preparator corepetitor la Universitatea de Arte ieșeană, pot spune că a fost cea mai spectaculoasă evoluție din ultimii mei ani de carieră pedagogică în sensul că, în ultimul an de liceu când am preluat-o spre îndrumare, ea se vedea ca o posibilă candidată la pedagogie, să facă pian secundar. După câteva lecții mi-am dat seama că are capacitate foarte mare de a evolua, ceea ce s-a adeverit. A făcut progrese extraordinare de la an la an, ajungând să atace piese din ce în ce mai dificile. De fapt acestea au fost și principiile ei, voluptatea de a ataca un repertoriu de mare dificultate și complexitate. Și în acest recital a dovedit acest lucru cu *Nocturna nr. 2* și *Sonata după o lectură din Dante* de Liszt, o adevărată piatră de încercare pentru adevărații pianiști.

Doctorand Ioana Enoiu-Pânzariu, profesor la Colegiul Național de Artă din Iași, este foarte dezvoltată pianistic și în gândire. Este un element cu multiple posibilități pianistice, dotat cu un sunet calitativ, o manualitate frumos dezvoltată și, nu în ultimul rând, cu o gândire muzicală matură care îi permite să abordeze opusuri de mare dificultate, cum a fost și Sonata în si bemol de Chopin din seara recitalului.

Consider că toate aceste tinere pianiste vor continua cu succes o activitate solistică atât pe scena ieșeană, cât și în alte centre muzicale ale țării.

C. A.: Ele sunt produsul școlii ieșene de muzică și continuă o îndelungată tradiție pentru că, pe lângă talent sunt dotate și cu multă determinare. Îmi amintesc de alte evenimente din anii trecuți, când profesorul a cântat alături de studenții săi.

M.D.R.: Da, în 1980 la Botoșani a avut loc un **Concert de concerte**, în care eu am cântat Beethoven și Aved Eva, Liszt; în 2005, la un medalion Liszt eu am cântat *Concertul nr. 1* și Edit Dumea *nr. 2*, iar în 1987, pe 1 octombrie, de Ziua Internațională a Muzicii, am avut la Sala Coloanelor a Conservatorului ieșean un recital alături de o clasă foarte mare de studenți și absolvenți.

„Nu există mândrie mai mare și bucurie deplină pentru un student, decât atunci când își vede mentorul pe scenă, demonstrând practic prin demersul artistic, realizat la un înalt nivel, problemele teoretice discutate la clasa de pian sau dezbaterile cursurilor colective și de master" spune directorul adjunct al Colegiului Național de Artă, Marin Pânzariu, în prezentarea pe care o face profesorului Mircea Dan Răducanu la începerea *Cursurilor de măiestrie interpretativă* pe care le-a susținut în decembrie 2006 la Iași. Toți cei care, de-a lungul vremii i-au fost studenți la cursurile teoretice sau practice s-au alăturat tinerelor interprete și spectatorilor recitalului din 6 martie în urarea „La mulți ani, domnule profesor!"

CÂTEVA ASPECTE ALE RELAȚIEI DINTRE MEDICINĂ ȘI MUZICĂ

Prof. dr. **Cornelia Apostol**
Colegiul Național de Artă *O. Băncilă* Iași

Suntem deja, fiecare din noi, o întreagă simfonie

Medicina studiază cunoașterea și influențarea omului sub aspect organic și psihic.

Orice durere, boală, este rezultatul unei dereglări datorate în aceeași măsură alimentației, comportamentului și afectului, reminiscenței unui trecut tumultos sau accidentelor.

Organismul uman este un întreg, ale cărui părți și funcții sunt în interdependență și a căror funcționare armonică definește starea de sănătate. Corectarea dizarmoniilor care reprezintă starea de boală este obiectul medicinii naturale. Organismul viu este structurat și funcționează animat de forțe sau energii care nu au natura materiala sensibilă, dar au impact asupra structurilor sensibile.

În terapie se utilizează metode și mijloace ce respectă structura și funcționarea vie ale organismului, cu alte cuvinte nu tratează prin contracararea sau blocarea modalităților de manifestare a bolii (a simptomelor și semnelor sau a parametrilor biologici modificați care rezultă din analize de laborator), ci prin modularea forțelor care creează și întrețin viața în așa fel încât să devină invulnerabile sau rezistente la factori nocivi care cauzează și întrețin boala.

Mentalul lucrează după legi bine stabilite prin forma-gând. El influențează durerea, boala, dacă crezi cu adevărat în acest lucru.

Muzica se adresează direct organismului, comunicând infraverbal (fără cuvinte). Ea este un factor important al echilibrării și înnobilării personalității umane. Dicționarul ne arată că **muzicoterapie** *s.f.* = tratament medical prin audiții muzicale (fr. musicothérapie). Profesor doctor docent Andrei Athanasiu, membru al Societății Internaționale de Psihologie, afirmă că "prin muzicoterapie se înțelege un ansamblu de metode psihoterapeutice implicând participarea activă a bolnavului, utilizând complexul sunet-ființă umană în scop diagnostic și de tratament".

Muzicoterapia este promovată de medicina umană naturală (medicina alternativă, complementară, holistică). Prin medicină naturală se înțelege un complex de discipline și științe medicale noninvazive care acționează asupra persoanelor cu probleme de sănătate prin terapeutica naturală a diverselor afecțiuni.

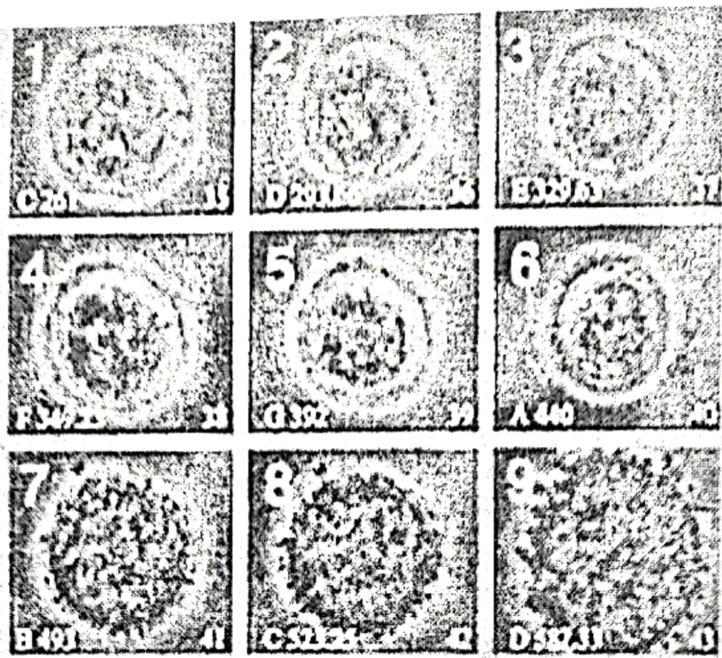
Muzica, remediu terapeutic

Se cunoaște puterea vindecătoare a sunetelor încă de pe vremea lui Pitagora. Se știa mai bine ca în zilele noastre că orice boală provine din modul de a gândi și a înțelege natura și locul nostru în armonia naturii. Pitagora numea vindecarea cu ajutorul sunetelor - purificare. El a conceput remedii atât pentru minte cât și pentru trup și suflet. Cu ajutorul unor instrumente adaptate de el compunea o muzică specială care diminua pasiunile inferioare. Sunetele calde și armonioase ne pot induce stări armonioase, benefice, menite să ne îmbunătățească starea de sănătate și calm și chiar ne pot face rezistenți la stresul zilnic. În școlile misterelor din Grecia antică și Egipt se credea că știința sunetelor și cea a vindecării erau sacre iar cunoașterea lor era rezervată numai inițiaților. În zilele noastre, mass-media ne bombardează încontinuu cu tot felul de așa-zise „muzici" zgomotoase, ale căror rezonanțe cel mai adesea nu le cunoaștem și care ne dau dureri de cap. Dacă ritmurile sunt haotice iar mesajul asociat lor este îndreptat către dezordine și depresie, nu trebuie să ne mirăm că devenim tot mai nemulțumiți și stresați.

Specialiștii în domeniul psiho-imunologiei au arătat că fiecare organ al sistemului imunitar este într-o strânsă legătură cu sistemul neuro-endocrin, postulând astfel relația de interdependență dintre gândurile, atitudinile, percepțiile și emoțiile unei persoane și starea sistemului imunitar al acesteia. Sunetele pot acționa direct asupra stării generale psihice și mentale și deci, implicit, asupra sistemului imunitar.

Muzica este o modalitate de a pătrunde în nucleul fiecărei celule, de a o face să vibreze la unison cu armonia întregului. Orice sunet care există în jurul nostru ne afectează mintea şi trupul pe multiple niveluri. În majoritatea civilizaţiilor străvechi muzica a fost folosită pentru virtuţile ei vindecătoare, sub formă de descântece, incantaţii, mantre sau sunete produse de diferite instrumente specifice. Unele incantaţii de acest gen nu au un ritm prestabilit, bazându-se numai pe respiraţie şi pe susţinerea anumitor vocale prin timbrul specific al vocii. Există la ora actuală în lume mai multe curente muzicale de acest gen. Călugării benedictini de la Santo Domingo de Silos din Spania spre exemplu, exprimă viaţa monahală bazată pe ciclurile liturghiei sacre ale Bisericii Romano-Catolice. Ascultându-le, mintea se linişteşte, timpul pare a se oprii, sunetele ne cuprind energic şi în acelaşi timp liniştitor, pătrunzându-ne întreaga fiinţă, lăsându-ne o senzaţie de purificare foarte profundă. Muzica de acest tip este în primul rând o muzică pentru suflet. Corpul nostru poate fi considerat ca un instrument de autovindecare, căci în mod esenţial el tinde către starea lui optimă. Fiecare celulă din corpul nostru este un rezonator de sunete şi are un ritm specific propriu. Fiecare organ are ciclurile sale de viaţă (bioritmicitate), pulsul propriu, nota lui muzicală.

Compozitorul francez Fabien Maman (a obţinut în 1980 Le Grand Prix de Composition Française şi a concertat cu cvintetul său în toată lumea, a urmat cursuri de acupunctură şi bioterapie în Franţa, Japonia, China practicându-le apoi cu succes) crede că fiecărui om îi este asociată o frecvenţă de vibraţie caracteristică. Această frecvenţă, pe care el o numeşte sunet fundamental, a fost pusă în evidenţă şi verificată până la nivel celular cu ajutorul microscopului. Aşa cum fiecare persoană are propriul ei sunet fundamental, tot astfel fiecare tip de muzică produce un anumit efect asupra ascultătorului, dar care, atenţie, poate să difere în funcţie de momentul în care este ascultat. De aceea, pentru a putea folosi cu adevărat puterea vindecătoare a sunetelor, este necesar să devenim mult mai conştienţi de nevoile profunde ale sufletului şi corpului nostru, de modul în care suntem afectaţi de lucrurile dinafara noastră. Celulele sănătoase devin mai vibrante şi mai radiante atunci când sunt expuse sunetelor muzicii. Efectele observabile şi măsurabile în prezent sunt schimbările care apar în fluxul sanguin sau viteza de reacţie a muşchilor la sunete. De asemenea, s-a descoperit o legătură între secreţia de endorfine (neurohormoni cu rol în neurotransmisie şi modularea durerii) şi neuropeptide (substanţe secretate de creier cu roluri multiple în susţinerea funcţiilor cerebrale) şi schimbarea stărilor emoţionale. Studiile ştiinţifice arată că muzica face să crească serotonina (hormonul plăcerii) şi în acelaşi timp să scadă ACTH-ul (hormonul stresului). Muzica ne poate transporta din starea beta a creierului (specifică stării de veghe) în starea alfa (specifică relaxării şi stărilor de meditaţie), fără să adormim. La nivel fizic, ea afectează presiunea sanguină, pulsul, circulaţia, funcţionarea creierului şi metabolismul. Fabien Maman împreună cu Hélène Grimal, biolog şi muzician, au studiat efectele sunetelor cu volum scăzut (30-50 de decibeli) asupra celulelor umane. Ei au montat o cameră video la un microscop la care au plasat lame cu celule cancerigene uterine, pe care le-au supus influenţei diferitelor sunete (chitară, gong, xilofon, precum şi voce umană) pe perioade de 20 de minute. Cea mai puternică influenţă se pare că a avut-o vocea umană. „Structura s-a dezorganizat rapid, spune Fabien Maman. Vocea umană pare să poarte în vibraţia ei ceva mai puternic decât orice instrument: conştiinţa... Se pare că celulele canceroase nu au putut să suporte acumularea progresiva a frecvenţelor vibratorii ale vocii umane."



În acest experiment se probează distrugerea celulelor canceroase de tip Hela, cu ajutorul sunetelor produse de xilofon. S-a cântat scara ionică pe do la xilofon şi apoi pe re şi mi din octava următoare. Apoi s-a fotografiat la fiecare minut acelaşi grup de celule Hela. În numai 14 minute celulele bolnave au fost distruse prin utilizarea acestor frecvenţe diferite.
Foto 2: Se poate observa destabilizarea progresivă a celulei odată cu adăugarea frecvenţei re.
Foto 3: La adăugarea frecvenţei mi se vede clar dezorganizarea nucleului.
Foto 6: Presiunea sonoră continuă să împingă membranele nucleare şi citoplasmatice.
Figura 8: Explozia membranei nucleare
Figura 9: Celula a fost complet distrusă în 14 minute.

Alt studiu interesant a fost realizat asupra a două paciente bolnave de cancer la sân. Fiecare a fost supusă unei terapii tonale specifice (în care ea emitea anumite sunete) timp de trei ore şi jumătate pe zi, pe o perioadă de o lună. În primul caz tumora a dispărut complet. În al doilea, pacienta a recurs la operaţie pentru a-şi îndepărta tumora, care era deja redusă considerabil, iar după operaţie ea şi-a revenit complet.

Muzica este capabilă să transforme fiinţa

Folosirea cunoştinţelor de muzicoterapie poate conferi mari servicii omului modern. Aplicarea lor în mod inteligent va permite individului să-şi păstreze un perfect control asupra stării lui de spirit şi chiar, în fazele avansate, prin perseverenţă, să-l facă armonios. În zilele noastre, oamenii sunt distraşi de cele mai diferite probleme şi tentaţii, confruntându-se cu un întreg amalgam de trăiri mentale şi emoţionale. În astfel de situaţii, ei pot fi ajutaţi şi reechilibraţi în mod eficient cu ajutorul unei muzici adecvate. Totul este supus legii dualităţii. În ceea ce priveşte muzicoterapia se ţine seama întotdeauna de următoarele contraste: BUCURIE–TRISTEŢE, TRIUMF–SENTIMENTALISM, VIGOARE–BLÂNDEŢE, MĂREŢIE-COMPASIUNE.

Prin intermediul muzicii, indirect, se va ajunge la crearea unor stări de spirit elevate sau la modificarea unor atitudini negative. Înainte de toate se va recurge la o muzică potrivită cu emoţia şi structura sufletească lăuntrica de moment a individului. Dacă acesta este cuprins de sentimente de tristeţe, atunci pentru început cele mai potrivite vor fi o serie de melodii purtătoare ale aceluiaşi aer trist, melancolic. După aceea se va trece progresiv la o muzică marcată de ceva mai multă veselie. Este bine de ştiut că în muzicoterapie fiecare tranziţie trebuie făcută pas cu pas şi cu delicateţe. Iată câteva exemple (după A. Athanasiu şi F. Maman) pentru fiecare stare de spirit:

DESTINDERE
DEBUSSY: Sonata pentru flaut alto şi harpă
PAGANINI: Concertul nr. 4 pentru vioară şi orchestră în re minor
SAINT-PREUX: Credo
SAINT-SAENS: Simfonia cu orgă nr. 3 în do
ELLINGTON: Perdido
CALMARE
DVORAK: Simfonia Lumea Nouă (Adagio)
FAURÉ: Requiem op. 48 (Agnus Dei)
MAHLER: Simfonia nr.3 (Langsam)
SENTIMENTALISM
BACH: Concertele brandemburgice nr.1 şi nr.3
DEBUSSY: Nocturne
RAHMANINOV: Concertul nr. 2 op. 27 (Adagio)
SCHUMAN: Arabesc
CEAIKOVSKI: Concertul nr.2 pentru vioară op. 35 (Canţoneta)
VIVALDI: Anotimpurile (în special "Iarna")
TRISTEŢE
BRAHMS: Concertul nr. 2 pentru pian, op. 83 (p. a III-a)
DEBUSSY: Clar de lună
MAHLER: Simfonia a IV-a (p. a III-a)
SAINT-SAENS: Carnavalul animalelor
WAGNER: Uvertura Tanhauser
Muzica ragas (India): BHAIRAVA
ECHILIBRU
ALBINONI: Simfonia şi concertul nr. 5 op. 2
BACH: Arie
BEETHOVEN: Concertul pentru pian nr. 5 în si bemol major op. 73
DEBUSSY: Dansuri sacre şi profane
HOLST: Planetele (VENUS)
MOZART: Concertul pentru flaut si harpă nr. 2, K2999 (andante)
BLÂNDEŢE
BEETHOVEN: Concertul nr.3 pentru pian op. 37 (p. a III-a)
DVORAK: Bagatela nr.3 op. 47
HAYDN: Concert pentru violoncel în Do (p. I)
HOLST: Planetele (NEPTUN)
MAHLER: Scene din Alsacia
MASSENET: Simfonia nr. 4 (p. I)
BUCURIE
BEETHOVEN: Simfonia nr. 7 op. 92 (p. I)
BRUCH: Concertul nr. 1 pentru vioară op. 26
HAYDN: Simfonia militară nr.100 (p. I)
MAHLER: Simfonia nr. 4 (p. a II-a)
RAHMANINOV: Simfonia nr. 2, op. 27 (allegro molto)
CEAIKOVSKI: Frumoasa din pădurea adormită
TRIUMF
BEETHOVEN: Simfonia a V-a
HOLST: Planetele (MARTE)
MASSENET: Scene din Alsacia (2, 4)
RAVEL: Bolero
SMETANA: Patria mea (II, Vltava)
PINK FLOYD: Atom Heart Mother
SIMON & GARFUNKEL: Pod peste râu învolburat
VIGOARE
BACH: Concertul brandemburgic nr. 2
DVORAK: Concertul pentru violoncel în si minor op. 104 (p. a III-a)
STRAUSS: Moarte şi transfigurare (Transfigurare)
MAHALIA JACKSON: Abide with me
SOLEMNITATE
BERLIOZ: Harold în Italia (Procesiunea pelerinilor)
BRAHMS: Simfonia nr.1 (Recviem german)

Scopul terapiei muzicale este acela de a reduce stresul psiho-fiziologic, durerea, stările psihice negative. Aparent este foarte simplu pentru fiecare din noi să practicăm un asemenea tip de terapie: putem să renunțăm într-o anumită situație la un analgezic sau somnifer în favoarea ascultării muzicii care ne place. Totuşi, o melodie la modă, deşi ne place foarte mult ne poate aduce în timp într-o stare surprinzătoare de agitație mentală. Deci anumite compoziții pot avea şi efect destabilizator. Trebuie să avem în vedere ca preferințele noastre să fie în acord cu energia reală pe care sunetele respective o poartă în mod obiectiv. Sunetele pe care terapeuții acestui domeniu le folosesc sunt în general sunete pure ale căror efecte au fost studiate experimental. Muzica ne leagă de cele mai profunde fibre ale ființei noastre. Şi întrucât fiecare om este marcat de propria sa individualitate, nu este deloc hazardat să ne imaginăm că în viitor fiecăruia i se va putea prescrie o muzică potrivită pe simțirea şi structura sa interioară, o muzică personalizată.

BIBLIOGRAFIE

APOSTOL, Ioan - *Paricularitățile adaptative neuro-endocrino-metabolice în recuperarea medicală,* Revista Română de Endocrinologie şi Metabolism, vol.6 (nr. 3), 2007, Iaşi.

ATHANASIU, Andrei - *Medicină şi muzică*, Editura Medicală, Bucureşti, 1986.

DUHAMEL, Georges - *La musique consolatrice*, Ed. Rocher, Monaco, 1944.

L'ECHEVIN, Patrick - *Musique et médecine*, Stock, Delamain et Boutelleaux (Librairie), Paris, 1981.

LUBAN-PLOZZA, Boris, IAMANDESCU, Ioan Bradu - *Dimensiunile psihologice ale muzicii. Introducere în muzicoterapie*, Editura Romcartexim, Bucureşti, 1997.

MAMAN, Fabien - *Une structure sonore pour le XXI siècle*, Paris, 1997.

PRIESTLEY, Mary - *Music therapy in action,* Constable & Co Ltd, London, 1975.

SHREEVE, Carolyn - *How far is sound & colour therapy medicine of the future?*, Journal of Alternative & Complementary Medicine, vol. 13 (nr. 5), june 2007.

DIVERSIFICAREA SONORITĂȚII VIOLONCELULUI, COORDONATĂ DOMINANTĂ ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR DIN SECOLUL XX

Prof. Dr. **Liliana Baciu**
Colegiul Național de Artă *O. Bancilă* Iași

I. Prezentare istorică asupra evoluției limbajului muzical

În secolul XX diversitatea de stiluri și evoluția limbajului muzical deschid porțile unui nou univers sonor în care modelele anterioare sunt îmbogățite, diversificate sau înlocuite. Apar modificări survenite în ordinea și modul de organizare a sunetelor, acumulări de noi mijloace de expresie puse în relație cu o anumită tematică, modalități proprii de abordare și realizare. Se caută un nou echilibru al structurii muzicale. *Noua Școală vieneză,* reprezentată de **Arnold Schoenberg** (1874-1951), **Alban Berg** (1885-1935) și **Anton Webern** (1883-1945), se impune prin modificările aduse în privința *limbajului*, a *formelor muzicale* și a manierei de a concepe structura muzicală și sonoritatea.

Abandonarea *tonalității, a temei*, dezvoltarea *formelor mici*, o nouă *distribuire a timbrelor*, utilizarea *serialismului dodecafonic* începând cu 1923, sunt câteva din modalitățile lor de abordare și realizare componistică. Metodele de *serializare* devin din ce în ce mai rafinate, ajungându-se la o muzică în care fiecare sunet este un punct cu coordonatele lui proprii: *înălțime, intensitate, durată, timbru*. Pentru fiecare din cei trei compozitori *timbrul* este un *parametru esențial al sunetului*. În acest sens revelatoare este piesa *Farben*, din cele *Cinci piese pentru orchestră, op. 16*, de **Arnold Schoenberg**, care constă din varierea timbrală a unui singur acord, sau *Cinci piese pentru orchestră, op. 10* de **Anton Webern,** unde melodia timbrelor substitue pe cea a înălțimilor.

Anton Webern analizează potențialul expresiv al fiecărui sunet și experimentează o nouă ***varietate de sonorități***. Cele două lucrări pentru violoncel și pian, *Trei mici piese* și *Sonata* (1914), evidențiază funcția pe care o are culoarea sonoră în structurarea formei muzicale.

Cercetările făcute au arătat că *atonalismul* și *dodecafonismul* nu sunt apanajul *școlii vieneze*. Un anumit număr de compozitori, printre care belgianul **Désiré Paque** (1867-1939), cehul **Karel Smulders** (1863-1934), neerlandezul **Alphons Diepenbrock** (1862-1921), rusul **Vladimir Rebicov** (1866-1920), austriacul **Matthias Hauer** (1883-1959) au prefigurat această tehnică fără să cunoască *mișcarea vieneză* sau paralel cu aceasta. Se poate deduce faptul că **Arnold Schoenberg** s-a înscris într-un curent de preocupări ale timpului, pe care le-a ignorat, dar numai el a știut să creeze un univers sonor nou.

În **Franța** primul răspuns la uzura limbajului tonal l-a dat **Claude Debussy** (1862-1918), reprezentant de seamă al *impresionismului* în muzică. Rafinamentul și măiestria exprimării, ***sonoritățile transparente***, fluctuațiile agogice, dinamice și de timbru, conturul imprecis al formei, limbajul armonic nou, reprezintă caracteristicile muzicii sale. **Claude Debussy** dezvoltă sistemul modal, utilizează *tonurile* suspendând rezolvările, creează un limbaj degajat de toate contingențele tonale, utilizează acorduri alterate sau acorduri noi în interiorul cărora desfășoară *armonia timbrelor*. Limbajul armonic al lui **Claude Debussy** refuză criteriile tradiționale, *el urmărește să creeze frumoase conjuncturi sonore care să vibreze cu simplitate, eleganță și grație*. Muzica sa are putere de exprimare fără a apela la intensități și masivitate, motiv pentru care a fost acuzată de lipsă de forță și vigoare, dar forța expresiei sale este dată de modul în care cumulează și coordonează elementele sonore. Un exemplu concludent este *Sonata pentru violoncel și pian în re minor*. **Claude Debussy** a exercitat o incontestabilă influență asupra contemporanilor și urmașilor săi, **Maurice Ravel** (1875-1937), **Edgar Varèse** (1883-1965), **Olivier Messiaen** (1908-1992), **André Jolivet** (1905-1974), **Pierre Boulez** (n.1925).

Maurice Ravel nu caută să descopere ceva nou, ci să desăvârșească ceva descoperit. Folosește din plin datele *artei impresioniste* pe care le înveșmântează cu autoritatea și măsura *clasicismului*. El caută să

se exprime cu claritate şi fără măreţie într-un limbaj simplu şi natural, în concordanţă cu tendinţele înnoitoare ale muzicii secolului XX; desenul melodic este ferm, ritmul net. Deşi *sonoritatea* la **Maurice Ravel** are o densitate mai accentuată, păstrează totuşi acea notă de transparenţă. Ritmurile precise, nervoase, culorile şi combinaţiile timbrale, conferă muzicii sale o *sonoritate* apropiată de cea spaniolă şi de cea a jazzului. Această caracteristică este foarte bine reprezentată de *Sonata pentru vioară şi violoncel în Do major* (1920-1922) compusă în memoria lui **Claude Debussy**, (în special partea a patra - *Vif*) şi de *Sonata pentru vioară şi pian* în *Sol major* (partea a doua - *Blues*).

O altă direcţie majoră a secolului XX care s-a afirmat în paralel cu înnoirile aduse de *Noua şcoală vieneză*, dar opusă acesteia, a fost *muzica neoclasică* reprezentată prin generaţia **Béla Bartók** (1881-1945), **Igor Stravinski** (1882-1971), **George Enescu** (1881-1955), **Dimitri Sostakovici** (1906-1975). Acest model componistic este înţeles ca o reîmprospătare a vechilor ordini culturale şi perceput într-o varietate de raporturi la tradiţia istorică a muzicii. În consecinţă, în perimetrul atitudinii neoclasice apar o serie de nuanţări: *neoclasicism* propriu-zis, *neoromantism*, *neobaroc*, *neoimpresionism*.

Muzicologii au considerat ca punct de plecare al acestei estetici, lucrarea *Pulcinella* (1920) de **Igor Stravinski** care adoptă aspectul unei suite de dansuri încredinţată unei mici orchestre în cadrul căreia instrumentele *tutti* se opun celor *concertino* în maniera *concerto*-ului *grosso baroc*. În anii următori, **Igor Stravinski** va scrie şi alte lucrări, în toate genurile, dar numai aceasta va găsi expresia şi în sonoritatea violoncelului.

În 1932 la cererea violoncelistului rus **Gregor Piatigorsky** (1903-1976) şi în colaborare cu acesta, **Igor Stravinki** va realiza un aranjament pentru violoncel şi pian intitulat *Suita italiană pentru violoncel şi pian*. O altă lucrare pentru violoncel care se înscrie în estetica acestui curent este *Sonata a II-a pentru violoncel şi pian* (1935), în care, **George Enescu** adaptează principiile clasice necesităţilor sale de expresie. Astfel, între pilonii tonali bine fixaţi ca centru de atracţie *armonia este liberă*. **George Enescu** adoptă în general un principiu vechi al *formei ciclice*, conform căruia cu excepţia unei părţi - de obicei *partea lentă* - toate părţile se menţin în tonalitatea de bază, principiu pe care îl îmbogăţeşte cu noi valenţe armonice şi tonale. În partea a doua a sonatei îmbină principiile *fugii* cu cele ale *sonatei*. ***Sonoritatea violoncelului*** este bine evidenţiată prin punerea în valoare a noi potenţe expresive şi tehnice ale interpretului.

Neoromantismul îşi găseşte expresia în *Sonata pentru violoncel şi pian în re minor, op. 40* (1934) de **Dimitri Şostakovici**. În *Allegro non troppo* violoncelul este interpretul unor stări emoţionale succesive foarte clar exprimate prin abundenţa de indicaţii metronomice şi nuanţe. Se poate afirma că marile curente care au traversat prima jumătate a secolului XX (*post-romantism*, *impresionism*, *expresionism*, *atonalism*, *dodecafonism* şi *neoclasicism*) s-au remarcat şi dezvoltat în două mari centre culturale: ***Viena*** şi ***Paris***.

În 1936, ca o *reacţie împotriva neoclasicismului,* se constituie grupul *Jeune France* (Tânăra Franţă). Membrii săi, **d'Yves Baudrier** (1906-1988) care era şi iniţiatorul grupului, **Olivier Messiaen** (1908-1992), **Daniel Lesur** (1908-2002) şi **André Jolivet** (1905-1974) sunt tineri compozitori animaţi de dorinţa de a propaga o muzică vivantă, de a face loc în discursul muzical spontaneităţii şi emoţiei. Fiecare, în maniera sa, a rămas fidel devizei care i-a unit şi anume, de a-i reda artei cu orice preţ valorile sale umane. Ei sunt în căutare de mijloace de expresie capabile să traducă forţa, diversitatea şi sinceritatea emoţiilor şi sentimentelor. **Olivier Messiaen** inventează un nou limbaj muzical pe care îl expune în *Technique de mon langage musical* (Tehnica limbajului meu muzical, 1944). Pentru el, muzica reprezintă o formă privilegiată de comunicare, în afara lumii, în afara normelor. Reprezentanţii grupului *Jeune France* utilizează violoncelul mai mult ca membru în ansamblurile camerale decât ca instrument solist. Astfel, **d'Yves Baudrier**, compune *două cvartete* (1944, 1961) iar **Olivier Messiaen**, compune mai întâi un *Trio pentru vioară, clarinet şi violoncel*, intitulat *„Intermède"* care va constitui una din cele opt mişcări ale celebrului ***Quatuor pour la fin du temps*** (*Cvartet pentru sfârşitul timpului*) pentru pian, vioară, violoncel şi clarinet, (1941). **André Jolivet**, li se alătură cu ***Suite** pour trio à cordes* (*Suită* pentru trio de coarde, 1937), ***Quatuor** à* cordes (*Cvartet* de coarde, 1934), ***Le Chant de Linos** pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe* (*Cântecul lui Linos* pentru flaut, vioară, alto, violoncel şi harpă, 1944). Există şi o versiune pentru flaut şi pian. Mai târziu, începând cu anul 1962, **André Jolivet**, abordează violoncelul ca instrument solist şi compune ***Premier concerto** pour violoncelle et orchestre* (*Primul Concert* pentru violoncel şi orchestră, 1962), ***Suite en concert** pour violoncelle seul* (*Suită de concert* pentru violoncel solo, 1965) şi ***Deuxième concerto** pour violoncelle et orchestre* (*Al doilea concert* pentru violoncel şi

orchestră, 1966). **Daniel Lesur** compune ***La Fantaisie Concertante*** *pour violoncelle et orchestre* (*Fantezia Concertantă* pentru violoncel şi orchestră, 1994).

Procesul de emancipare a muzicii continuă făcându-şi apariţia noi curente tot mai radicale, mai izolate şi contradictorii. După cel de-al Doilea Război Mondial are loc o adevărată explozie artistică. Analizând creaţiile ce sunt reunite sub titulatura de muzică contemporană, se observă o totală lipsă de unitate, deoarece muzicienii scriu sau vorbesc cu limbaje diferite.

Se remarcă două încercări de sens opus, reprezentate de **Iannis Xenakis** (1922-2001) şi **John Cage** (1912-1992).

Iannis Xenakis, de profesie arhitect, încearcă să stabilească o ordine matematică pentru a obţine o muzică perfect calculată. Atunci când calculele matematice au fost mai dificile, le-a încredinţat maşinii de calculat, apropiind astfel muzica de domeniul logicii simbolice. În extremă, **John Cage** şi adepţii lui sunt pentru o muzică total necalculată, spontană în exces. Ambele încercări sunt cazuri-limită care pun în evidenţă cele două laturi esenţiale ale artei muzicale: raţiunea şi inefabilul. Trecerea spre descoperirea lui **John Cage** s-a făcut prin intermediul muzicii aleatorice, a hazardului în care puterea de sugestie a interpretului reprezintă factorul principal. Apar curente care se referă la muzica electronică şi concretă, altele încearcă să pună în evidenţă sursa spaţială a muzicii prin stereofonie, organizare specială în spaţiu a orchestrei sau gruparea mai multor orchestre, combinarea orchestrelor clasice cu banda magnetică. Nu trebuie uitat folclorul în care improvizaţia joacă un rol atât de important cât şi jazzul, mişcare muzicală foarte energică a secolului XX.

Noua atitudine faţă de conţinutul şi forma artei muzicale generează o schimbare în concepţia şi tehnica de exprimare instrumentală a interpretului.

II. Mijloace şi tehnici instrumentale de diversificare a sonorităţii violoncelului în muzica secolului XX

Dintre toate instrumentele, cele cu arcuş se caracterizează prin cea mai bogată şi variată gamă de producere şi diversificare a sunetului. Maleabilitatea lor şi multiplele posibilităţi de execuţie reprezintă oglinda esteticii secolului XX. *Trăsăturile legato, détaché, spiccato, martellato, staccato lejer, atacul la talon şi cel de la vârful arcuşului* în diverse asocieri, în toate gradele de *forţă-nuanţe*, de la *ppp* până la *fff*, permit obţinerea de *sonorităţi* dintre cele mai diferite. *În prima jumătate a secolului XX* compoziţiile pentru ***violoncel*** se sprijină pe un sistem de scriitură care se încadrează în posibilităţile tradiţionale ale instrumentului. Treptat, *către ce-a de a doua jumătate a secolului XX* se deschid porţile unui nou univers sonor în care modelele anterioare sunt îmbogăţite, diversificate sau schimbate. Compozitorii inventează un material sonor nou, propunând modele de cântat care exploatează violoncelul în toate elementele susceptibile de a produce un sunet muzical sau zgomot caracteristic.

Efecte speciale sunt obţinute prin lovituri cu degetele sau alte accesorii în *cutia de rezonanţă*, cântat pe, sau dincolo de *căluş, prăguş, cordar, pizzicato, vibrato* în diferite maniere, folosirea variată a arcuşului producând corzilor o ***gradaţie de sonorităţi*** de la cele mai seci şi întunecoase până la cele mai zgomotoase. Această diversificare a modurilor de cântat a condus la obţinerea unui amestec inedit de sonorităţi.*Notaţia convenţională* nu mai este suficientă şi fiecare compozitor creează propria simbolistică ce reflectă o anumită acţiune instrumentală. Iată câteva exemple: **I. Xenakis** - ***Nomos Alpha*** (1966), ***Kottos*** (1977), ambele pentru *violoncel solo*, **Maurice Ohama** (1914-1992) - ***Syrtes*** *pour violoncelle et piano* (*Syrtes pentru violoncel şi pian*, 1970), **Bernd Aloïs Zimmermann** (1918-1970), ***Intercomunicazione*** *für Violoncello und Klavier* (*Intercomunicazione* pentru violoncel şi pian, 1967), ***Wier Kurze Studien*** *fürVioloncello* (*Patru studii scurte* pentru violoncel 1971), **Osvaldas Balakauskas** (n.1937) - ***Orgija, Katarris*** *pour violoncelle amplifié et bande magnétique* (*Kattaris* pentru violoncel amplificat şi bandă magnetică, 1979), ***Rimes et mesures dépourvues*** *pour clarinette solo, guitare électrique, saxophone, trompette, trombone, percussion, violoncelle, contrebasse et bande* (*Rime şi măsuri risipite* pentru clarinet solo, chitară electrică, saxofon sopran, trompetă, trombon, percuţie, violoncel, contrabas şi bandă, 1991), **Ana Maria Avram** (n.1961) cu lucrarea ***Le jardin des sentiers qui se bifurquent,*** *pour flûte, clarinette, piano, percussion, violon, violoncelle, synthétiseur et bande* (*Grădina cărărilor care se bifurcă*, pentru flaut, clarinet, pian, percuţie, vioară, violoncel, sintetizator şi bandă, 1996), **Farangis Koja Nurulla** (n.1972) cu piesa ***Eluvia*** *pour violoncelle et traitements électroniques* (*Eluvia* pentru violoncel şi tratare electronică, 2002, **Alcides Lanza** (n.1929) - ***aXents*** *pour*

flûte, 2 clarinettes, basson, cor, trombone, percussion, alto, violoncelle, contrebasse et bande (*aXents* pentru flaut, doi clarineţi, fagot, corn, trombon, percuţie, alto, violoncel, contrabas şi bandă, 2003), **Martin Bédard** (n.1973) - ***D'Amours métal*** *pour violon, alto, piano et bande* (*D'Amours métal* pentru vioară, alto, violoncel, pian şi bandă, 2004).

Am analizat o parte din literatura pentru ***violoncel*** a secolului XX şi am urmărit modul în care au evoluat *mijloacele şi tehnicile tradiţionale* cât şi influenţa *noilor tehnici asupra diversificării sonorităţii violoncelului.*

Ca urmare a acestei cercetări am sintetizat informaţiile obţinute şi le-am grupat după criterii ale tehnicii instrumentale: tehnica mâinii stângi, tehnica mâinii drepte şi alte tehnici. Am făcut această clasificare în funcţie de elementul tehnic care predomină, deoarece numai în rare situaţii mişcările unei mâini le exclud pe ale celeilalte.

III. Tehnica mâinii stângi

Armonicele

Utilizarea acestei sonorităţi a apărut ca urmare a dorinţei compozitorilor de a colora, a diversifica şi a obţine anumite efecte sonore. Sunetele armonice denumite şi *flageolete* au un timbru subţire care se aseamănă cu acela al flautului, apropiere care a fost menţionată de **Hector Berlioz** (1803-1869) în *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (Marele tratat de instrumentaţie şi orchestraţie modernă) şi de **Rimski-Korsakov** (1844-1908) în *Principii de orchestraţie.* Există două feluri de armonice: naturale şi artificiale. *Armonicele naturale*, se obţin prin uşoara atingere a corzii cu un singur deget în anumite puncte stabilite de construcţia instrumentului, iar *armonicele artificiale*, prin combinarea a două degete, dintre care unul este apăsat pe coardă, iar celălalt o atinge superficial.

Un studiu efectuat asupra prezenţei sunetelor armonice de-a lungul secolelor demonstrează utilizarea lor în forme destul de complexe încă din sec. al XVIII-lea. **Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville** (1711-1772) publică în 1738 o culegere de ***Sonate*** *op.* 4, intitulată *Les Sons harmoniques* (Sunetele armonice) unde se întâlnesc înlănţuiri de *sunete armonice în game cromatice, tril, duble coarde.* **Francesco Galeazzi** (1758-1818) în *Elementi teoretico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino* (Elemente teoretico-practice ale muzicii cu un eseu asupra artei de a cânta la vioară) publicat la Roma în 1796, insistă asupra importanţei de a stăpâni această tehnică, subliniind că sunetele armonice sunt capabile de o mare putere sonoră. În sec. al XIX-lea **Niccolo Paganini** (1782-1840) este cel care dezvoltă mai mult acest mod de a cânta: multiplică pasajele în sunete armonice artificiale, alternează sunetele ordinare cu cele armonice ornându-le câteodată cu *pizzicati*, utilizându-le în manieră polifonică. Contribuţia pe care a adus-o **Niccolo Paganini** constituie un model pentru şcoala franco-belgiană. Astfel, **Jacques Féréol Mazzas** (1782-1849) scrie în 1832 *Méthode de violon* (Metodă de vioară) urmată de *Traité des sons harmoniques d'après le système de Paganini* (Tratat al sunetelor armonice după sistemul lui Paganini). **Giovanni Bottesini** (1821-1889) denumit şi Paganini al contrabasului aplică această tehnică la instrumentul său şi-i conferă în propriile compoziţii pasaje apreciabile. *Armonicele* îşi găsesc ecou şi în literatura pentru **violoncel**, dar cu moderaţie până în sec. XX. Primul violoncelist şi pedagog care a analizat detaliat tehnica producerii acestui tip de sonoritate a fost **Diran Alexanian** în *Traité théorique et pratique du violoncelle* (Tratat teoretic şi practic de violoncel), din 1914. Rezultatul cercetărilor sale constituie şi astăzi baza de studiu pentru acest capitol al tehnicii violoncelistice. Metodele care au urmat, scrise de asemenea de violoncelişti pedagogi consacraţi (**Maurice Eisenberg** - *Cello Playing of Today* (Cântatul la violoncel în zilele noastre, 1955), **Paul Tortelier** - *How I Play, How I Teach* (Cum cânt şi cum predau, 1984), **Jacques Wiederker** - *Le violoncelle contemporain* (*Violoncelul contemporan*, 1993) reprezintă completări la baza creată de cercetările lui **Diran Alexanian** şi fac ei înşişi trimiteri la *Tratatul* mai sus menţionat.

Compozitorii sec. XX manifestă un interes sporit pentru diversificarea sonorităţii *armonicelor*. Unul din procedeele utilizate constă în intensificarea utilizării *glissando*-ului:

I. *glissando*-ul mâinii stângi pe sunetele armonice naturale şi artificiale
   - **Earle Brown** (1926-2002) - **Music for cello and piano** (Muzică pentru violoncel şi pian, 1955)
   - **Betsy Jolas** (n.1926) - ***Quatuor*** **II** (Cvartet II, 1964)

- **Vassil Kazandjiev** (n.1934) - *Mirage für Clarinetto, Violino, Violoncello und Klavier* (*Miraj* pentru clarinet, vioară, violoncel și pian, 1997)

II. *glissando*-ul arcușului de sus în jos pe sunete armonice naturale obținându-se efectul de *tulnic*

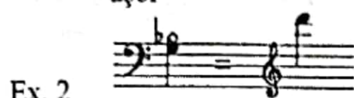
- **Doina Rotaru** (n.1951) - *Cello Sonata*

III. *glissando în sus și în jos*, a degetului care atinge ușor coarda în cazul armonicelor artificiale, obținându-se *efectul wa-wa.*
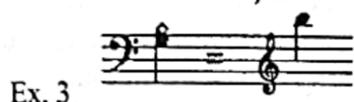
Se caută noi posibilități de obținere a *armonicelor artificiale.* Astfel, degetul al doilea este plasat la diferite intervale obținându-se rezultate sonore după cum urmează:

I. **la terță, B. A. Zimmerman** - *Konzert für Violoncello und Orchester* (Concertul pentru violoncel și orchestră, 1966)

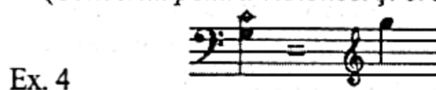
- dacă este *terță mică* sunetul obținut este o *terță mare peste două octave* mai sus decât nota atinsă ușor

Ex. 2 

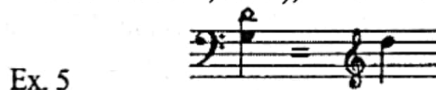
- dacă este *terță mare* sunetul obținut este cu *două octave mai sus* decât nota atinsă ușor

Ex. 3 

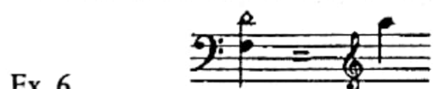
II. la ***cvartă perfectă***, este cazul cel mai frecvent și se obține un sunet cu *două octave mai sus* decât înălțimea notei reale scrise pe portativ (**Gyorgy Ligeti** - *Concerto pour violoncelle et orchestre* (*Concertul pentru violoncel și orchestră*, 1966)

Ex. 4 

III. la ***cvintă*** (**Maki Ishi** (n.1936) - în lucrarea ***LA-SEN II*** *pour violoncelle seul* (*LA-SEN II* pentru violoncel solo, 1971), iar sunetul obținut este cu o *octavă mai sus* decât nota atinsă ușor

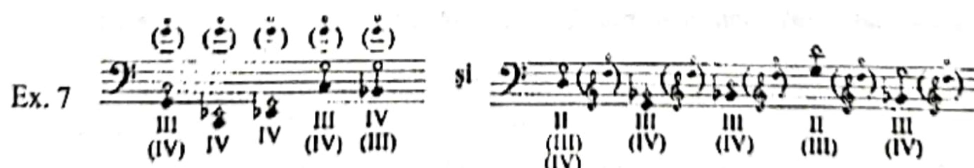
Ex. 5 

IV. la ***sextă mare*** rezultatul sonor este *o cvintă perfectă peste octavă, mai sus* decât nota atinsă ușor

Ex. 6 

V. în combinații ***cvartă - terță - cvintă*** cum se găsește în lucrarea lui **M. Kagel** (n. 1931) *Match für 3 Spielern* (*Match pentru 3 instrumentiști*,1967)

Multiplicarea posibilităților de dispunere a degetului al doilea la intervale diferite are avantajul de a diminua schimburile de poziții. **M. Kagel** adaugă la sfârșitul piesei ***Siegfriedp'****Cello Solo* (*Siegfriedp'* pentru violoncel solo, 1977) un tabel al *sunetelor armonice artificiale* prin care arată diferitele posibilități de obținere ale aceluiași sunet armonic având degetul al doilea plasat la cinci intervale diferite: *cvartă perfectă, terță mică, terță mare, cvintă perfectă, sextă mare.*

Ex. 7 

Armonicele pot fi executate fără vibrato, sau cu toate variantele acestuia, cu sau fără surdină, ceea ce determină o mai mare diversificare a sonorității. Pentru a avea un sunet calitativ este necesară o anumită viteză la începutul trăsăturii, un elan în mișcare și găsirea *zonei optime de aderență a arcușului cu coarda* în funcție de tipul *armonicei* de executat. Propun adaptarea locului de contact al arcușului cu coarda, după cum urmează:

- aproape de căluș, pentru armonicele la cvartă și la terță
- către tastieră, pentru armonicele la cvintă și sextă
- normal, la jumătatea distanței dintre căluș și tastieră, pentru armonicele naturale

De la François Couperin (1668-1733), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Luigi Boccherini (1743-1805), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Camil Saint-Saëns (1835-1921), Johannes Brahms (1833-1897), Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), George Enescu (1881-1955), Zoltán Kodály (1882-1967), Dimitri Şostakovici, (1906-1975), Witold Lutoslawski (1913-1994), György Ligeti (n. 1923), Pierre Boulez (n. 1925), utilizarea armonicelor şi tehnica execuţiei acestora se îmbogăţeşte continuu.

Vibrato

Primele indicaţii de *vibrato* la început de secol XX se întâlnesc la **Maurice Ravel, Gustav Mahler** (1860-1911) şi **Alban Berg**. Ei sunt printre primii care propun notaţia de *non vibrato*, iar **Claude Debussy** pe cea de *poco vibrato*. Diversificarea *vibrato*-lui a constituit o preocupare şi pentru compozitorii **George Enescu** (1881-1955), **Béla Bartók** (1881-1945) şi **Karol Szymanowski** (1882-1937), care multiplică notaţiile existente cu *molto vibrato* şi *senza vibrato*. Până în anii '60 acestea erau categoriile de *vibrato* utilizate.

Elementele constitutive ale *vibrato*-lui care determină varietatea sa sunt *frecvenţa* şi *amplitudinea oscilaţiilor sunetului*. Amplitudinea poate fi mare, mică, uniformă şi variabilă, ceea ce conduce la *vibrato larg*, *vibrato strâns* şi *vibrato neregulat*. Începând cu anii '60 *vibrato larg* se amplifică până la oscilaţii în sus sau în jos de ¼, ½ de ton, ajungându-se chiar la *distorsionare sonoră*. Un exemplu în acest sens sunt lucrările compozitorilor **Costin Miereanu** (n.1943) ***Couleur du Temps*** (*Culoarea timpului*), **Alain Louvier** (n.1945), **M. Kagel** şi **Maurice Ohana**.

Un alt tip de *vibrato* care se afirmă şi ia amploare în a doua jumătate a sec. XX este *vibrato progresiv*. O lucrare reprezentativă pentru ilustrarea acestuia este ***Mutations pour quatuor à cordes*** (*Mutaţii* pentru cvartet de coarde) de **Yves Claoué** (1971) în care compozitorul lucrează efectiv *vibrato*-ul pornind de la nuanţa cea mai subtilă a mişcării şi ajungând la distorsionări neregulate.

Efecte sonore speciale se obţin şi prin asocierea *vibrato*-ului cu diferite *grade de presiune* ale arcuşului asupra corzii. De exemplu **M. Kagel** cere în ***Sextuor à cordes*** (*Sextet* de coarde, 1953), o *presiune normală* pentru sunetele *non vibrato*, iar **Paul Mefano** caută în ***Paraboles*** (*Parabole*, 1965), o sonoritate originală obţinută prin execuţia unui *vibrato larg* în timp ce arcuşul se plimbă pe *tastieră* cu *presiune scăzută*.

Glissando

Termenul există de mult timp şi indică un procedeu care se utiliza înaintea secolului XX numai pentru a face legătura între sunete. Rapiditatea mişcării de execuţie era raportată la contextul muzical (cantilenă sau pasaj de virtuozitate) şi subordonată criteriilor de gust artistic. În general compozitorii nu considerau necesar să noteze în partitură locul şi modul în care să fie executat *glissando* (*gliss*.), lăsând aceasta la latitudinea interpretului.

În sec. XX compozitorii cercetează din ce în ce mai mult *efectele sonore* obţinute prin varierea vitezei de mişcare cu care este parcursă lungimea distanţei dintre sunete. În funcţie de aceasta au fost stabilite cinci tipuri de *glissando*: *foarte lent*, *lent*, *rapid*, *foarte rapid*, *neregulat*. Voi analiza tehnica de execuţie pentru cele două extreme:

- glissando foarte lent
- glissando foarte rapid

În cazul unui *glissando foarte lent*, presiunea degetelor asupra corzii este constantă, iar mişcarea de alunecare se desfăşoară pe toată durata sunetului de la care se porneşte, astfel încât să se poată auzi sunetele intermediare. Este dificilă execuţia unui *gliss*. pe parcursul mai multor octave deoarece mişcarea trebuie gândită în aşa fel încât urechea să sesizeze o uniformitate în derularea sunetelor intermediare. **I. Xenakis** oferă o soluţie în acest sens recomandând în lucrarea ***Kottos*** pentru violoncel solo ca mâna stângă să rărească mişcarea către registru *acut* şi să o grăbească către cel *grav*.

Pentru un *glissando foarte rapid* viteza mişcării va fi atât de mare încât să nu poată fi remarcat nici sunetul de plecare nici cel de sosire. Trebuie să se audă numai *gliss*. O variantă interesantă a acestui tip de *gliss*. se întâlneşte la **Marius Constant**, în ***Strings pour 12 cordes et clavecin*** (*Strings* pentru 12

corzi şi clavecin, 1972), unde leagă două sunete aflate la distanţă de peste două octave prin înlănţuiri de *gliss. rapide* pe care le numeşte *glissande în scară.*

Glissando poate fi executat pe o coardă sau două, *arco* sau *pizzicato* şi asociat cu toate elementele tehnicii violoncelistice.

Micro-intervale

Denumirea de *micro-interval*, a fost dată tuturor intervalelor mai mici de un semiton. În muzica europeană interesul pentru acest tip de intonaţie datează de mult timp. Începând cu secolul XVIII compozitorii şi interpreţii au simţit necesitatea căutării unor noi intonaţii capabile să redea cât mai fidel fineţea expresivităţii muzicale.

În 1796, **Giusepe Galeazzi** (n.1771-1847), observa că vioara este capabilă să redea intervale foarte sensibile, în sensul lărgirii sau diminuării intervalului de *secundă mică* în funcţie de starea de spirit generată de discursul muzical. Mai târziu în secolul XIX, **Bargiel Woldemar** (1828-1897) notează în cartea sa *Grande methode pour violon* (Mare metodă pentru vioară) *glissande* executate cu acelaşi deget pe o întindere de *sfert de ton* mai sus. În acea vreme nu exista un simbol pentru acest tip de intonaţie, motiv pentru care apărea indicaţia în cuvinte.

În secolul XX primii compozitori care au folosit *micro-intervalele* în muzica occidentală, au fost, **Julián Carillo** (1875-1965), **George Enescu** (1881-1955), **Aloïs Hába** (1893-1973) şi **Ivan Wyschnegradski** (1893-1979).

Ivan Wyschnegradski, argumentează în revistele de specialitate din acea vreme, necesitatea introducerii *sfertului de ton* în muzică. Preocupările sale pentru *sfertul de ton* au fost sintetizate într-un *Manual de armonie în sferturi de ton* (1932).

Sonoritatea micro-intervalelor *are o culoare aparte, obscură, interiorizată, diferită de strălucirea sunetului pur.* Această modalitate de intonaţie nu reprezintă o inovaţie; este o dezvoltare a unei practici mai vechi din muzica orientală.

Alain Danielou (1907-1994) susţine că sistemul temperat contrazice natura, deoarece intervalele temperate sunt artificiale, lipsite de *ethosul* pe care îl puteau exprima de exemplu modurile indiene.

Sfertul de ton (1/4) este cel mai intens şi constant *micro-interval* folosit în muzica secolului XX. Printre lucrările de repertoriu ale violoncelului se impun:

- **George Enescu** - Sonata II pentru violoncel şi pian (1935)
- **Julián Carillo** - *Concertino pour violoncelle et orchestre* (Concertino pentru violoncel şi orchestră , 1958)
- **Krzystof Penderecki** (n.1933) - *Sonata per violoncello ed orchestra* (Sonata pentru violoncel şi orchestră ,1964)
- **Iannis Xenakis** - *Nomos Alpha pentru violoncel solo* (1965)
- **Cristóbal Halffter** (n.1930) - *Concierto für Violoncello und Orchester* (Concertul pentru violoncel şi orchestră , 1974)
- **Tiberiu Olah** - *Sonata pentru violoncel solo* (1980)
- **Cristian Brâncuşi** - *Variaţiuni pentru violoncel solo* (1983)

Compozitorii au simţit nevoia de o diferenţiere sonoră şi mai sensibilă. Astfel tonul este divizat în 3, 4, 6, 8, 12, 16 părţi.

Ivan Wyschnegradski în *Méditation sur deux thème de la Journée de l'Existance* (*Meditaţie asupra două teme ale Zilei Exitenţei*, 1926) pentru violoncel şi pian foloseşte micro - intervale de ¼, 1/3 şi 1/6 dintr-un ton.

Julián Carillo (1875-1965) în *Concertino pentru violoncel şi orchestră* (1958), ***împarte tonul în opt***, utilizând pentru anumite pasaje, două-trei diviziuni: 1/8, 2/8, 3/8.

A. Hába, în *Suite for violoncello solo in the sixth-tone system*, op 85b (Suita pentru violoncel solo în sistem de şesime de ton,1955), **împarte tonul în şase :1/6**

Maurice Ohana este principalul reprezentant al unei ***împărţiri a tonului în trei părţi*** (1/3), interval întâlnit în folclorul arab. El utilizează 1/3 în *oscilaţie*, ca un fel de vibrato cu *amplitudine* mare şi în *glissando*. Un exemplu sugestiv este *Syrtes pentru violoncel şi pian* (1970).

Compozitorii şi-au creat propria simbolistică pentru a nota *micro-intervalele* lor. Aceste semne au un caracter general dar sunt excepţii când acelaşi semn are semnificaţii contrare. De exemplu semnul care la **George Enescu** (1881-1955), **Ivan Wyschnegradski** (1893-1979), **Giacinto Scelsi** (1905-1988), desemnează ¼ de ton mai sus, la **Pascal Dusapin** (n.1955) înseamnă 1/8 de ton mai sus. O altă formă foarte interesantă de realizare a *micro-intervalelor* este întâlnită cu precădere la **Iannis Xenakis** în ***Nomos Alpha*** (1965) şi ***Kottos*** (1977) pentru violoncel solo. Este vorba de două sunete egale ca înălţime care sunt foarte uşor decalate unul faţă de altul, de ordinul a uneia sau mai multor *come*. Unisonul este realizat de *daumen* şi *degetul* 3 sau 4, urmând ca unul dintre ele să efectueze un *glissando* în sus sau în jos, foarte puţin perceptibil, de atâtea ori cât este indicat în partitură.

Pizzicato
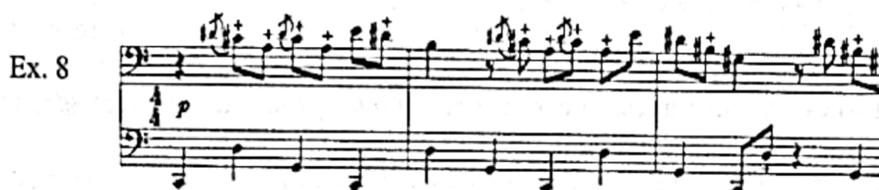
Acest procedeu este întrebuinţat de foarte multă vreme fiind atribuit cu predilecţie mâinii drepte. Chiar şi ***pizz bartókian*** a fost considerat într-o anumită perioadă drept o invenţie a compozitorului, dar cercetările au arătat că acest efect percutant obţinut prin ciupirea corzii în aşa fel încât să lovească tastiera, era menţionat încă din 1624 în madrigalul ***Il Combattiménto di Tancredi e Clorinda*** (*Lupta dintre Tancredi şi Clorinda*) de **Claudio Monteverdi** (1567-1643).

În sec. XX compozitorii demonstrează o mare inventivitate în tratarea *pizzicato*-ului a cărui utilizare o încredinţează alternativ sau simultan ambelor mâini.

Pizzicato este realizat ***de mâna stângă*** în cazul unor pasaje rapide, sau pentru a executa corzi libere în timp ce se cântă *arco*. Astfel de situaţii sunt ilustrate în *Sonata op. 8 pentru violoncel solo* (1915) de **Zoltán Kodály,** în *Arcostrophe pentru violoncel solo* (1983) de **Patrice Sciortino** (n.1922).

Execuţia *pizzicato-ului* simultan cu ***ambele mâini*** este mai rar întrebuinţată şi solicită interpretului o îndemânare deosebită. Am ales spre exemplificare un fragment din ***Suite** pour violoncelle seul* (*Suita* pentru violoncel solo, 1969) compusă de violoncelistul şi compozitorul **Roger Albin** (1920-2001).

Ex. 8



Uneori sunt folosite ambele mâini pentru a realiza o *legătură în pizzicato*, aşa cum este cazul în lucrarea lui **Isang Yun** (1917-1995), intitulată ***Glissées** pour violoncelle seul* (*Glissées* pentru violoncel solo, 1970).



Ex. 9

Primele trei sunete sunt executate de mâna stângă, iar ultimul de dreapta.

O variantă de *pizz.* frecvent întâlnită după 1970 este ***pizz. cu unghia*** atât pentru mâna dreaptă cât şi pentru stânga unde coarda este ciupită de unghia degetului imediat următor celui care intonează sunetul, producându-se un sunet dur, bogat în armonice impare.

Pizz. poate fi executat în orice loc de pe coardă pornind de la cutia cuielor şi până la cordar. Adesea este căutată sonoritatea *pizz.* între căluş şi cordar pe 1, 2, 3 sau 4 corzi. (**Costin Miereanu** în *Couleur du temps).*

IV. Tehnica mâinii drepte

În muzica secolului XX sunt utilizate toate părțile componente ale arcușului (*meșa*, *bagheta* și *șurubul*) singure sau în combinații care acționează prin *frecare* sau *percuție*. În consecință, tehnica de execuție se îmbogățește și apar termeni noi: alături de *arco* și *col legno* se întâlnesc *legno battuto*, *legno tratto*, *strisciato* (arcușul este înclinat în așa fel încât bagheta și meșa acționează simultan asupra corzii).

Un rol determinant în claritatea și timbrul sunetului îl are ***zona în care se produce contactul arcușului*** (*baghetă sau meșă*) ***cu coarda***. Se pot distinge șase sonorități sensibil diferențiate între ele: la mijlocul distanței dintre *căluș* și *tastieră* (***sonoritatea reală a violoncelului***), aproape de *căluș* (***sul ponticello***), pe *tastieră* (***sul tasto***), *între căluș* și *cordar*, *pe sub corzi*, dincolo de *prăguș* în cutia cuielor. La acestea se adaugă sonoritățile obținute prin acțiunea arcușului asupra accesoriilor (*cordar*, *căluș*) și cutiei de rezonanță a violoncelului.

Voi evidenția aspectele de inedit aduse de muzica sec. XX.

Sul ponticello

Primele exemple de *sul ponticello* în secolul XX se întâlnesc la **Karol Szymanowski** (1882-1937), **Gustav Mahler** (1865-1914), **Claude Debussy**, compozitorii **Școlii de la Viena** și **I. Stravinski**, **Zoltán Kodály**, **George Enescu**.

Acest mod de a cânta este însoțit câte o dată de indicațiile compozitorilor care exprimă ce fel de sonoritate doresc. De exemplu, **André Jolivet** în *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1966), caută **sonoritatea** *„assez strident”*, **Gyorgy Ligeti**, dorește în *Cvartetul II* (1968) **sonorități agresive**, pentru care recomandă o execuție în *ff* cu o presiune mare a arcușului, cu sălbăticie. **Maurice Ohana** în ***l'Anneau de Tamarit*** *pour violoncelle et orchestre* (*Inelul lui Tamarit* pentru violoncel și orchestră, 1977), dorește o **sonoritate ca de percuție** și indică pentru aceasta utilizarea porțiunii foarte aproape de *talonul arcușului*. În general, acest ***tip de sonoritate*** este indicat în partitură prin cuvinte.

În prima jumătate a secolului XX, **Claude Debussy** în *Sonata pentru violoncel și pian*, notează, *„sur le chevalet”* în timp ce compozitorii *Școlii de la Viena*, folosesc termenul *„am Steg”*, iar pentru revenirea la ***sonoritatea ordinară*** pe cel de *„gewöhnlich”*. La **Claude Debussy** termenul *„sur le chevalet”* înseamnă de fapt *„sul ponticello”*, deoarece sonoritatea obținută prin cântatul într-adevăr pe *căluș*, contrastează cu cea realizată în apropierea călușului.

Diferența de *timbru* este determinată de distanța la care se află arcușul față de *căluș*. Aceste diferențe sunt notate câteodată de compozitori. De exemplu, *quasi sul ponticello*, la **George Enescu** și **Benjamin Britten** (1913-1976), *molto sul ponticello*, la **M. Kagel** și **Franco Donatoni** (1927-2000), *poco sul ponticello*, la **Toru Takemitsu** (1930-1996) și **Lukas Foss** (n.1922). *Sul ponticello* poate fi asociat diferitelor moduri de a cânta permițându-se astfel o ***variere a sonorității sale***; *ponticello poco vibrato*, *molto vibrato*, *senza vibrato*, în trăsături de *détaché*, *spiccato*, *staccato*, *tremolo*, diverse combinații și *pizzicato lângă căluș*, cu sau fără *surdină*.

Sul tasto

Este poziția contrară celei de *sul ponticello* din care rezultă o *sonoritate subțire dar catifelată*, *ușor învăluită*, mai puțin penetrantă decât a *armonicelor*. Prezența în partitură este semnalată prin cuvinte, (*sul tasto*, *Griffbrett* - termen german).

Tehnica de execuție constă în *plasarea arcușului pe tastieră și deplasarea acestuia cu viteză mare și presiune minimă*. Obținerea purității sunetului depinde de modul în care interpretul știe să găsească echilibrul între cei doi parametri. În *Tratatul său de teorie și practică a violoncelului*, ***Diran Alexanian*** caracterizează această sonoritate drept *neclară* și insistă asupra necesității supleței în mișcarea rapidă a brațului. În muzica sec. XX sonoritatea *sul tasto* este asociată în general celei de *flautando* sau *flautato*, punându-se mai mult accentul pe *nuanțarea ei*. Ea poate fi diversificată prin aceleași procedee folosite în cazul celei *sul ponticello*. (**John Cage** - ***Etudes boréales*** *pour violoncelles* (*Studii boreale* pentru violoncel, 1978), **Gyorgy Ligeti** - *Concertul pentru violoncel*). Uneori este cerută o sonoritate intermediară, cum este cazul la **George Enescu**; *poco flautato*. Alteori, prezența sau lipsa *vibrato*-ului este cerută pentru a conferi o anumită culoare expresiei. De exemplu, **Henri Pousseur** (n. 1929)

utilizează ambele variante în *Odă* pentru cvartet de coarde, în timp ce **Gyorgy Ligeti** doreşte în *Cvartet II* (1968) un *flautando* întotdeauna *nevibrat*.

Între căluş şi cordar

Se obţine o ***sonoritate şuierătoare***, individualizată mai mult de ritm, deoarece înălţimea sunetelor este nedeterminată. Compozitorii pot, sau nu, să indice pe ce coardă doresc să se cânte. Se poate executa *arpegiato* pe trei sau patru corzi (**Karl Penderecki** în *Capriccio per Siegfried Palm* - 1968), *duble coarde* (**G. Scelsi** în *Cvartet III - 1963*), pe coardă sau în percutări, folosind porţiunea de vârf a arcuşului. Acest mod de a cânta este utilizat mai ales în combinaţii de sonorităţi. De exemplu **Maurice Ohana** caută o ***sonoritate evolutivă*** în care arcuşul *porneşte de pe cordar* şi ajunge în *sul ponticello*. **Philipe Capdenat** în ***Note d'espace*** *pour violoncelle électrique et bande* (*Notă spaţială* pentru violoncel electric şi bandă magnetică, 1972) combină cântatul *col arco*, cu *pizzicate* dincolo de *căluş*, cu *col legno* dincolo de căluş şi continuă către *cordar*.

Pe sub corzi

Este un procedeu care permite intonarea simultană a sunetelor pe corzile *Do* şi *La*. Această tehnică asigură obţinerea unei ***sonorităţi constituită din sunete grave şi acute intonate simultan.*** Un astfel de exemplu se întâlneşte în *Capriccio per Siegfried Palm* (1968) de **Karl Penderecki**.

Dincolo de prăguş

De obicei, pentru a facilita manipularea arcuşului, poziţia violoncelului este inversată. Se obţine o ***sonoritate foarte înaltă***.

Pe cordar

Arcuşul se mişcă în diferite puncte ale *cordarului* (în extremităţi, sau la mijloc) obţinând o ***sonoritate difuză***. Se utilizează numai *meşa* arcuşului. Este un procedeu folosit cu titlu de experiment.

V. Diverse tehnici

Scordatura

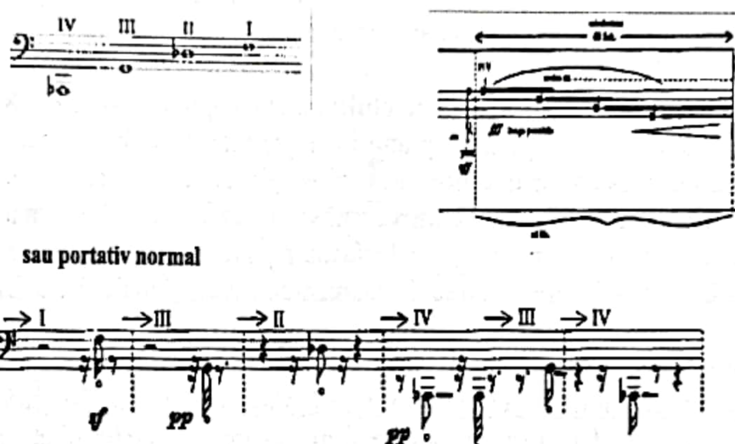
Este ***un procedeu de transformare a sonorităţii*** prin modificarea acordajului violoncelului pentru una sau mai multe corzi. Au trecut două secole de când ***Johann Sebastian Bach*** a fixat pentru Suita a V-a, pentru violoncel solo, acordajul *Sol-Re-Sol-Do*. În primele decenii ale secolului XX *scordatura* este reactualizată. Unul din primele exemple se întâlneşte la **George Enescu** în *Octuorul* pentru coarde (1900). Acest procedeu este utilizat mai ales de compozitorii din Europa centrală şi Rusia. Câteva exemple de scordatură, cu dezacordarea corzilor în ordinea IV - III - II – I, se întâlnesc în următoarele lucrări:

- **Igor Stravinski**, în *Ritualul primăverii*, 1913, la ultima măsură, coarda ***La*** de la violoncel este coborâtă cu un semiton (***Do-Sol-Re-Sol#***)
- **Maurice Ravel**, în *Daphnis şi Chloé* (1912), coarda ***Sol*** a violoncelului ***este urcată*** cu un semiton.(***Do-Sol#-Re-La***)
- **Maurice Delage** (1879-1961) în *Quatre Poèmes hindous* (1912) utilizează un violoncel cu acordaj tradiţional (***Do-Sol-Re-La***) pentru primul poem şi o scordatură a corzilor grave pentru următoarele :

  Si - Fa# (în loc de ***Do- Sol***) pentru poemul numărul 2
  Si - Fa (în loc de ***Do - Sol***) pentru poemele 3 şi 4

În 1915, **Zoltán Kodály**, compune *Capriciu pentru violoncel solo* (***Si-Sol-Re-La***) și *Sonata op. 8* pentru violoncel solo (***Si-Fa#-Re-La***). În prima lucrare, utilizează *scordatura corzii a patra,* lărgind în acest fel registrul violoncelului către registrul grav, iar în cea de a doua îmbogățește gama de aliaje sonore prin *scordatura a două corzi*. Urmează o perioadă de dizgrație, după care, *scordatura* reapare în anii'60 la **Iannis Xenakis** (*Nomos Alpha* - ***Fa#-Sol-Re-La***), **G. Scelsi** care propune în *Cvartet* IV (1964) o combinație foarte rafinată de scordaturi; vioara I - (***Sol- Si- Re#,*** în loc de ***Re- La- Mi***), vioara II - (***Fa grav cu o octavă mai jos - Re-Fa,*** în loc de ***Sol-La-Mi***), alto - (***Re*** și ***Fa*** în loc de ***Do, Sol,***) violoncel - (***Do*** în loc de ***La***). Această tehnică de obținere a unor sonorități mai puțin obișnuite continuă să fie folosită dar într-o măsură limitată. În 1969, **Helmut Lachenmann** (n. 1935) propune în ***Pression für ein cellist*** (*Pression* pentru un violoncelist), o *scordatură* mai neobișnuită.

Ex. 10



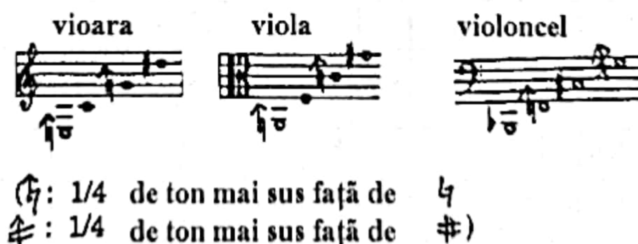
Henry Dutilleux (n. 1916) folosește în *Trois Strophes sur le nom de Paul Sacher* (1982) scordatura a trei corzi, ***La - Re - Fa# - Si b***

Literatura pentru violoncel oferă exemple de *scordatură* până la patru coarde:

- **Attila Bozay** (n. 1939) - **Formazioni per cello,** (Ansamblu de violoncele, 1971)
- **Robert Quatrefages** (1936) - **Phantasmata** pour vclle en ¼ de ton (1972)
- **Alain Bancquart** (n.1934) - **Symphonie de Chambre** avec flûte et vlle soli (1980)
- **Michael Jarrell** (n. 1958) - **Assonance V**, pour violoncelle et 4 groupes instrumentales, (1990)

Un alt tip de *scordatură*, cu o întrebuințare mai rară este ***scordatura în micro-intervale.*** Un astfel de exemplu se întâlnește la **Alain Bancquart** în ***Une et désunie.*** *Double Trio à cordes* (*Una și dezunită* pentru două trio-uri de coarde (1970), unde TRIO A este acordat în manieră tradițională, dar TRIO B în *micro-intervale*:

Ex.11



În privința dezacordării violoncelului, unii compozitori cer ca aceasta să fie făcută înainte, alții în timpul execuției, ceea ce aduce o ***modificare continuă a sonorității.*** De exemplu compozitorul polonez **Henryk Mikolaj Gorecki** (n. 1933) indică în ultima parte din ***GENESIS I, Elementi per tre archi*** *op.* 19 *nr.* 1 (1962) printr-un semn specific lui, dezacordarea lentă, printr-un *glissando* pronunțat a tuturor corzilor, în timpul execuției.

Acțiuni percutante

Luându-se în considerație posibilitățile melodice ale instrumentelor de percuție, se caută modalități de obținere a unor *sonorități percutante* emise de instrumentele cu coarde. În lucrările orchestrale au loc adevărate dialoguri între aceste grupe de instrumente. ***Diversitatea sonorităților percutante*** este determinată de locul de percutare (*corzi, căluș, cordar, tastieră, cutie de rezonanță - față, spate, eclise* și altele), modul de acțiune (lovituri scurte, seci, rapide, lente) și obiectul cu care se acționează (*arcușul cu toate componentele sale, palma, degetele, unghia, obiecte exterioare*). Practic violoncelul este exploatat în detaliul părților sale și este făcut un inventar al tuturor elementelor susceptibile de a produce un *sunet-zgomot*. Pentru astfel de acțiuni compozitorii au creat propriile semne care de obicei însoțesc partitura și reprezintă un cod cu ajutorul căruia, interpretul poate să descifreze mesajul lucrării date. Sonoritățile percutante sunt unul din aporturile majore pe care compozitorii secolului XX le-au adus instrumentelor cu coarde în general.

Sistemul de notație

Am arătat că **universul sonor al violoncelului**, a atins apogeul în sec. XX, iar îmbogățirea sa este un proces continuu și se desfășoară pe două planuri care se manifestă în paralel sau se întrepătrund. Este vorba despre tratarea instrumentelor tradiționale în diferite moduri ce vizează obținerea de noi sonorități și crearea de noi surse sonore. Am arătat că **universul sonor al violoncelului**, a atins apogeul în sec. XX, iar îmbogățirea sa este un proces continuu și se desfășoară pe două planuri care se manifestă în paralel sau se întrepătrund. Este vorba despre tratarea instrumentelor tradiționale în diferite moduri ce vizează obținerea de noi sonorități și crearea de noi surse sonore. În *subcapitolul 4*, am evidențiat faptul că la violoncel, paleta mijloacelor de acționare devine foarte vastă, iar punctele în care se acționează se extind pe toată suprafața instrumentului și a accesoriilor sale (*căluș, prăguș, cordar, cuie, picior*). Astfel, alături de sonoritățile agreabile, își fac apariția și cele dure, aspre sau nedefinite, creându-se noi categorii estetice: *estetica grotescului, estetica urâtului, estetica sublimului.* Modificările survenite în concepția componistică și a universului sonor s-au răsfrânt și asupra sistemului de *notație* care se ramifică în două direcții diametral opuse repartizate în timp până în anii ,'50 și după. Prima direcție constă în recurgerea la mijloace tradiționale și la o precizie a notației în așa fel încât imaginea grafică să reflecte fidel exigențele expresive ale compozitorului, iar cea de a doua, după 1950, pune în lumină improvizația liberă, nedeterminarea și hazardul controlat. Prin urmare partitura contemporană a devenit tot mai complexă și din acest punct de vedere. Alături de semnele convenționale apare un **cod nou.**

Absența unei codificări generale pune mari probleme interpreților care sunt obligați să învețe un nou cod înaintea executării unei lucrări. Din dorința de a veni în ajutorul tinerilor violonceliști am analizat un număr de peste 90 de lucrări și am extras, clasificat și sintetizat cele mai întrebuințate semne grafice utilizate în tehnica modernă de diversificare a sonorității violoncelului.

MICRO – INTERVALE

Nr. Crt.	**Împărțirea tonului**	**Denumirea micro-intervalului**	*Notație grafică*
1.	În 3 părți	1/3 ton mai sus	
		1/3 ton mai jos	
		2/3 ton mai sus	
		2/3 ton mai jos	
2.	În 4 părți	1/4 ton mai sus	
		1/4 ton mai jos	
		3/4 ton mai sus	

		3/4 ton mai jos	
3.	În 6 părţi	1/6 ton mai jos	
4.	În 8 părţi	1/8 ton	
		3/8 ton	
		5/8 ton	
		7/8 ton	

PRINCIPALELE ZONE DE CONTACT ALE ARCUŞULUI CU COARDA

Nr. Crt.		Terminologie	
6.	PE TOATĂ LUNGIMEA CORZILOR	*Sur toute la longueur des cordes* (pe toată lungimea corzilor)	IVe c.
1.	PE TASTIERĂ	~~*Griffbrett* (pe tastieră)~~ *Tasto* *sul tasto*	
		poco tasto *quasi tasto*	
		tasto-ponticello-tasto	
2.	ÎN ZONA CĂLUŞULUI	*Am Steg* (pe căluş) *sul ponticello* *sur le chevalet* (pe căluş)	
		derrière le chevalet (în spatele căluşului) *au delà du chevalet* (dincolo de căluş)	
		***environ le chevalet* (în jurul căluşului)**	
		près du chevalet (aproape de căluş)	
3.	ÎNTRE CĂLUŞ ŞI CORDAR	*entre le chevalet et le cordier* (între căluş şi cordar)	SP
4.	PE CORDAR	*sur le cordier* (pe cordar)	
5.	ÎN SPATELE PRĂGUŞULUI	*Derriere le sillet* (în spatele prăguşului)	

PRESIUNEA ARCUŞULUI EXERCITATĂ ASUPRA CORZII

PIZZICATO

Nr. Crt.	Variante	Notație grafică
1.	Excesivă până la deformarea sunetului	>>>>>
2.	Foarte slabă la limita audibilității	
3.	Variabilă	*p* *mf*

Nr. Crt.	Variante	Notație grafică
1.	Tradițional	pizz↑
2.	Bartókian	pizz pizz (pizz) pb pizz
3.	Cu unghia	

ACȚIUNI PERCUTANTE

Nr. Crt.	Suprafața supusă acțiunii	Elementul care acționează		Notație grafică
1.	Cutia de rezonanță	palma	deschisă	CORPUS
			închisă	
		degetele	vârful	
			articulații	
			unghia	

		arcuş	cu lemnul	×
2.	Tastiera	palma	deschisă	
			închisă	
		degete		
		arcuş		
3.	Căluş	degete		
		arcuş	cu lemnul	
			cu şurub	
4.	Cordar	arcuş		

COMBINAŢII TIMBRALE

În secolului XX, compozitorii evidenţiază potenţialul timbral al violoncelului, atât ca instrument solo cât şi în diverse ***combinaţii timbrale***. Pornind de la formula clasică (de *duo*, *trio*, *cvartet*, în care violoncelul este partenerul pianului şi al celorlalte instrumente cu coarde) se ajunge la contopiri timbrale dintre cele mai variate şi mai neobişnuite.Astfel, **sonoritatea violoncelului** este asociată particularităţilor de timbru specifice *instrumentelor de suflat*, *vocii*, *percuţiei*, *sintetizatorului*, alcătuind ***sonorităţi de ansamblu*** inedite. Creaţia muzicală cuprinde un număr din ce în ce mai mare de lucrări de acest gen. Iată câteva exemple:

- **Betsy Jolas** (n. 1926) - ***Music for here*** *pour basson solo avec accompagnement d'un alto et d'un violoncelle* (*Muzică pentru aici,* pentru fagot solo cu acompaniament de o viola şi un *violoncel*, 1994)
- **Ştefan Niculescu** (n. 1927) - ***Duplum*** (1987) pentru *violoncel*, pian şi sintetizator
- **Edison Denisov** (n. 1929) - ***Le Cahier Bleu*** *pour soprano, récitant, violon, violoncelle et 2 pianos* (*Caietul Albastru* pentru soprană, recitator, vioară, *violoncel* şi 2 piane, 1984)
- **Pierre - Alain Jaffrennou** (1939) - ***Propos*** *pour flûte, clarinette, violon, alto, violoncelle, piano, 2 voix, et électronique (Cuvânt* pentru flaut, clarinet, vioară, alto, *violoncel*, pian, percuţie, 2 voci şi electronic, 1998).
- **Pierre Jodlowski** (1971) - ***De Front*** *pour clarinette, trompette, percussion, 2 violon, alto, violoncelle, contrebasse et dispositif électroacoustique* (*Frontal* pentru clarinet, trompetă, percuţie, 2 viori, alto, *violoncel*, contrabas şi dispozitiv electroacustic, 1999)

Instrumentiştii - pedagogi, cum ar fi ***Diran Alexanian*** (1881-1954), ***Maurice Eisenberg*** (1900-1972), ***Pablo Casals*** (1876-1973), ***Carl Davidov*** (1838-1889), ***Paul Tortellier*** (1914-1990), ***Janos Starker*** (n. 1924), ***Walter Schultz*** (1887-1935), ***Jacques Wiederkehr***, ***Stephen Sensbach***, au compus, transcris şi analizat materiale muzicale, cu scopul de a îmbogăţi abilităţile existente şi de a studia elementele cerute de noua tehnică interpretativă.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *De la sonor la grafic, spiritul geometric al creației lui Anton Webern*, Revista Muzica, Nr. 3, 1991

ANGHEL, Irinel - *Orientări, Direcții, Curente, ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX*. Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România

BARRAUD, Henry - *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui* (Pentru a înțelege muzica de astăzi), Éditions du Seüil, 1968

BLUM, David - *Casals et l'art de l'interprétation* (Casals și arta interpretării), by Éditions Buchet / Chastel, Paris, 1980

BOULEZ, Pièrre - *Panser la musique aujourd'hui* (A gândi muzica astăzi), Éditions Gonthier, 1963

BUSONI, Feruccio - *L'Esthétique musicale* (Estetica muzicală), Éditions Minerve, 1990

CHAILLEY, Jacques - *La musique et le signe* (Muzica și semnul), Éditions Rencontre, 1967

CODOBAN, Aurel - *Semn și interpretare*, Cluj-Napoca, 2003

FIRCA, Liliana, Clemansa - *Modernitate și avangardă în muzica ante și interbelică a secolului XX* (1900 - 1940), Editura Fundației Culturale Române, București, 2002

HARNONCOURT, Nikolaus - *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique* (Discursul muzical. Pentru o nouă concepție a muzicii), Traduit de l'allemand par Dennis Collins (Traducere din germană de Dennis Collins), Éditions Gallimard pour la traduction française, 1984

MALUSI, Lauro - *Il violoncello* (Violoncelul), Edizioni G. Zanibon, Padova, 1973

MUSSAT, Marie-Claire - *Trajectoires de la musique au XX-e siècle* (Traiectorii ale muzicii sec. XX), © KLINCKSIECK, 1995

PENESCO, Anne - *Les Instruments à archet dans la musique du XXème siècles* (Instrumentele cu arcuș în muzica secolului XX), Champion, Paris 1992

WIEDERKER, J. - *Le violoncelle contemporain*, (Violoncelul contemporan), Sainte - Geneviève - des - Bois, L'Oiseau d'or éditions musicales, 1993

ZOICAȘ, TOMA, Ligia - *Universul gândirii xenakiene, oglindă a unui secol cucerit de știință*, Editura Muzicală, București, 2002

SIMFONIA VINULUI PE CARARILE LUI BACHUS

Prof. **Dana-Louise Barnea** şi prof. **Giorgică Alexa**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Povestea vinului ţine de miracol, unul de care dispunem adesea fără să ne dăm seama, un miracol personal, am spune, dacă n-am şti că el aparţine omului din cele mai îndepărtate timpuri. Folosit în practica ritualurilor precreştine, vinul a devenit, în timp, un simbol al sacralităţii, al sângelui Domnului. Minunea petrecută în Cana Galileii stă mărturie pentru metamorfozarea apei în vin şi de atunci, alături de pâine, acesta nu va lipsi de la sfânta slujbă, din bisericile creştine. Astfel, se sugerează ideea că între grâu-pâine şi vin există o legătură vitală, insuficient explicată în cuvinte, mai degrabă simţită ca sacră. şi în ţara noastră, istoria cultivării viţei-de-vie se pierde în negurile istoriei, mult înainte de începuturile erei creştine.

În peisajul vitivinicol românesc, podgoria Cotnari este, incontestabil, una dintre cele mai importante. Viile de la Cotnari au fost cultivate pe coastele dealurilor înalte care formează unitatea geomorfologică denumită Dealul Mare – Hârlău. Viile nu au aceeaşi vechime şi nici o durată continuă, povestea lor constituindu-se treptat, sedimentându-se asemenea straturilor de pământ care le hrănesc. Atestările documentare permit o cronologie aproximativă a etapelor de expansiune, de regres şi de relansare a viticulturii la Cotnari. Viile au apărut pe dealurile din hotarul târgului Cotnari, pe măsură ce acestea au fost defrişate şi s-au creat poieni şi pajişti. Cel mai important este Dealul Cătălinei, cel mai înalt de la Cotnari, care stă de strajă, cu o cetate geto-dacică din secolul al IV-lea î.Hr. şi cu viile care produc renumita Grasă de Cotnari, deal menţionat pentru prima dată în 1617, când Mănăstirea Voroneţ primea aici o danie de două fălci de vie.

În secolul al XIX-lea, viile de pe Cătălina au ajuns, în unele locuri, aproape de vârful dealului, dar apoi au dispărut, fiind părăginite. În secolul trecut, replantate aici refac gloria podgoriei, redându-i acesteia faima de altădată. În întreaga podgorie, care poartă astăzi vestitul nume – Cotnari - , o umbră voievodală străbate prin veacuri. De la Deleni şi până la Târgu Frumos, de la Hârlău până la Cotnari, imaginarul colectiv înnobilează locuri şi lucruri cu prezenţa tutelară a acelui "Princeps omni laude maior" – cum îl elogia Dimitrie Cantemir, ctitor nu numai de ţară şi de lăcaşe de rugă, "dar şi dătător de legi şi datini" (Mihai Eminescu), o personalitate istorică a cărei complexitate şi a cărei măreţie sunt binecunoscute.

Cadrul natural este dat de rezultanta fericitei complementări interactive a factorilor suport, lito-pedo-geomorfologici, cu factori externi, bioclimatici, complementaritate reflectată într-o ambianţă ecologică ce conferă viticulturii exclusivitate în ceea ce priveşte folosinţa. În nicio altă zonă a ţării şi în puţine locuri în lume, natura, omul şi vinul nu s-au armonizat la asemenea parametri de calitate. Nu se poate trece cu vederea tâlcul rostirii lui Mihail Sadoveanu, care sesizează plastic şi concis esenţa armoniei viticulturii cu natura de aici prin "...anume plămadă a ţărânei, anume înălţime a locurilor, anume cumpănă a căldurii, uscăciunii şi umezelii aerului anume adapost de vanturi, anume soiuri de viţă...".

La acest anume sadovenian , cunoscutul geograf I. Gugiuman un indragostit de aceste plaiuri si de produsele acestora, adauga anume efecte foehnice ale maselor de aer o anume radioactivitate din strafundurile pamântului si o anume chibzuiala a podgorenilor locali, concluzionand ca vinurile de Cotnari isi etaleaza calitatile inconfundabile numai in conditiile de roca , sol, hidrologie si clima specifice acestei zone .

Din timpuri indepartate frumuseţea , specificul şi renumele podgoriei , precum si particularitatile vinului obtinut aici au inspirat personalitati din diferite domenii (muzica , literatura , istorie , etnografie etc.) care s-au intrecut a le releva calitatile .

In Iasul multicultural , fosta cetate de scaun a Moldovei , licoarea care poarta numele de Cotnari a stimulat creatia celor nascuti in aceste parti sau care s-au stabilit aici .

Astfel nu putini poeti intre care Al. Saizu-Nona si-a gasit in insusirile Cotnarului sursa inspiratiei:

„Cand iau Cotnarel in gura
Ori pun gura pe Cotnar
Intra muza-n bautură
Aducându-mi sfantul har ".

De asemenea , Pastorel Teodoreanu a surprins caracteristicile definitorii ale vinului de Cotnari: " Cu gust de coaja de nuca , foarta parfumat , cel mai nobil , cel mai sincer , cel mai puternic, un adevarat rege-soare al vinurilor . E singurul vin din lume care inbatrâneşte mereu , desavârsindu-se pe an ce trece ."

Si in poezie Pastorel a exprimat contopirea vinului de Cotnari cu Soarele , contopire care sugereaza fie culoarea , fie taria vinului, fie astrul ca principala sursa a devenirii boabei de strugure , fie valoarea curativă si inspiratoare a vinului :

" Afla bând paharul
Mic dar venerabil
Ca nu-i vin Cotnarul
Ci soare potabil ! "

Cotnarul a patruns si in melodiile lautareşti , leac al aducerii aminte sau al uitarii , ca in cantecul lui Mirica , lautar intalnit de "boltangii" pe Dealul Catalinei :

" Foaie verde de ţârţârâ
Am avut si eu o pârâ
Dar Cotnarul cel curat
De pacat m-a usurat....
Dragostea-i mare pacat !
Foaie verde grasa , grasa
Era lelea mai frumoasa
Cand sedeam si eu acasa
Dar de cand m-am catanit
Strugurel s-a parguit
Si-am uitat daca-m iubit "
Of , of , of , blestemat
In Cotnari te-ai inbuibat !"

Lungul drum al vinului îşi are înscrisă povestea în fiecare dintre etapele parcurse de la boabă de strugure nedesprinsă încă de ciorchine la simfonia care aduce împreună strugurii în acelaşi vas pentru a se transforma în zeama dulce-acrişoară. Mustul devine astfel vestitorul unei licori magice, care însoţeşte omul în clipele de tristeţe, dar mai ales în cele de bucurie. Băutura lui Bacchus devine nelipsită la petreceri, acompaniată fiind sau acompaniind cântecele de joc şi de voie bună, de la hore sau şezători.

Cântecul lăutarului, fără să fie stropit cu vin, rămâne fără ecou în sufletul ascultătorului, acordurile muzicale fiind nelipsite din cârciumi sau din hanurile de la răscruci de drumuri.

Acelaşi Sadoveanu recrează atmosfera "toamnei aurii"aducând, cu fiecare lectură a "Hanului Ancuţei" pofta degustării vinului şi a poveştii, a legendelor de demult, când petrecerea presupunea o armonizare a simţurilor şi a gesturilor, a contururilor şi a detaliilor.

Ca orice lucru care se vrea apreciat, vinul pretinde un ritual care nu exclude, aşa cum este firesc, interesul, atenţia şi acuitatea simţurilor care conduc la..." o beţie a simţurilor". Considerat el însuşi o adevărată artă, vinul nu este numai rezultatul unei munci asidue, ci şi răaplata celor aleşi, care ştiu că "finalul încoronează opera".

Ingredient nelipsit al "beţiilor dyonisiace", apreciat de romantici ca element care favorizează refugiul într-un univers compensatoriu, vinului nu i-au lipsit nici reproşurile şi nici limitele de a fi asociat cu diverse stări şi ocazii deosebite, cu diferite feluri de mâncare, cu regiuni ale ţării sau chiar ...cu oamenii.

Îndelung şi migălos "meşteşugit", bucurându-se de graţia razelor de soare, dar şi de grijulia pricepere a omului,vinul rămâne un paradox: el este cel care ne poartă cu gândul pe nebănuite portative, fiind adjuvant al creativităţii, dar şi cel care ascunde în buchetul său sâmburele adevărului, cel care

dezleagă limbi şi simţuri, nu degeaba "In vino veritas". Muza artiştilor, dar şi a oamenilor obişnuiţi, cei care ascund, de cele mai multe ori miracolele în gândurile lor, vinul devine pretext pentru celelalte arte. Dacă reţeta fericirii rămâne o enigmă greu de elucidat ingredientele necesare se dezvăluie cunoscătorilor :muzica şi vinul, într-o armonie desăvârşită, o simfonie a cărei valoare nu poate fi recunoscută decât unitar şi resimţită ca inefabil.

BIBLIOGRAFIE

Academia Română, Institutul de Etnografie şi Folclor, "C. Brăiloiu" - *Sărbători şi obiceiuri*, vol. IV, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 2004.

AGAPIE, OPRIA, Larisa, Gheorghe - *Folclor muzical românesc*, Editura Didactică şi Padagogică, Bucureşti,1983.

COTEA, V.D., coordonator - *Podgoria Cotnari*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2006.

COMBES, Daniel - *Epopeea Vinului*, Institutul European, Iaşi, 1996.

GHINOIU, Ion - *Obiceiuri populare de peste an*, Dicţionar, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1997.

PANFILE, Tudor - *Sărbătorile la români*, Editura Saeculum, Bucureşti, 1997.

MARIAN, Simion, Fl. - *Sărbătorile la români. Studiu etnografic*, vol. I şi II, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1994.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
CONCERTUL PENTRU CLARINET ŞI ORCHESTRĂ
ÎN LA MAJOR, OPUS 622

Elev, clasa a XII-a **Daniel Bălţei**
Colegiul Naţional de Artă *O. Băncilă* Iaşi
Prof.îndrumător **Maria Georgeta Popescu**

Clasicismul este un fenomen estetic şi ideologic care apare în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII - lea, mai întâi în Franţa, ca o consecinţă a contradicţiilor pe plan social şi ideologic, manifestându-se în artă prin tendinţa spre simplitate, claritate, logică şi echilibru în tratarea unor teme cu un adânc conţinut uman general valabil.

Atunci când studiem o operă clasică suntem înclinaţi să vedem în ea logică şi raţiune, armonia luminilor şi culorilor, simplitate prin renunţarea la complicaţii inutile, ordine şi simetrie, echilibru între conţinut şi formă, într-un cuvânt un anumit grad de perfecţiune artistică. În dorinţa de a ajunge să-şi făurească despre fiecare lucru sau fiinţă în parte o imagine în care să fie cuprinse toate trăsăturile cu adevărat esenţiale, clasicii elimină tot ce este prea individual, reţinând numai caracterele generale. Pentru artistul clasic convingerea că omul este elementul cel mai interesant şi mai desăvârşit devine măsura tuturor lucrurilor, totuşi clasicismul indiferent de ramurile în care s-a manifestat şi-a avut limitele sale izvorâte din recunoaşterea legilor de dezvoltare ale societăţii şi din caracterul limitat al ideologiei burgheze. Ca urmare a acestuia apare înclinaţia spre abstracţie şi tendinţa de a separa artele şi chiar genurile.

Clasicismul vienez cuprinde toate cuceririle anterioare muzicii şi cu baza unui proces de sintetizare, a creat calitativ o artă nouă, cu o largă putere de generalizare, năzuind spre simplitate, sinceritate şi naturaleţe. În noul stil se oglindeşte mai puternic optimismul vieţii, izvorât dintr-o mai accentuată apropiere de bogăţia artei populare. În muzica clasicilor vienezi ne izbeşte în primul rând atmosfera ei luminoasă, conţinutul muzical propriu-zis împrospătat de ritmul dansului şi cântecului popular, prin apropierea nemijlocită a omului cu natura.

Elementele esenţiale ale muzicii – melodia, ritmul, armonia – au suferit transformări importante.

Melodia clasică este spontană , sinceră, simplă, alimentată de un ritm ordonat în care figurile formează unităţi simetrice de o mare perfecţiune. Melodia clasică este echilibrată, fără intervale prea mari, limitându-se la sistemul funcţional major-minor. Melodia de tip acordic decurge din înlănţuiri armonice în sensul precizării treptelor funcţionale şi a succesiunii lor.

Limbajul armonic este dominant, iar polifonia şi gradul ei de întrebuinţare diferă aproape de la compozitor la compozitor. Orchestra se îmbogăţeşte, se amplifică şi trece din sfera restrânsă a caracterului de cămară, în concerte publice legate de muzica ocazională. Stilul muzical clasic se manifestă prin claritate şi echilibrul formei, legat indestructibil de conţinut.

Printre promotorii stilului clasic a fost şi marele compozitor W. A. Mozart, născut la 27 ianuarie 1756 la Salzburg în familia lui Leopold Mozart, violonist, compozitor şi capel-maestru la curtea episcopală din localitate. Mozart s-a născut cu o înclinaţie muzicală excepţională astfel explicându-se şi manifestarea lui timpurie artistică muzicală. Peste tot s-a afirmat că era un interpret excelent la clavecin, orgă şi vioară, stârnind admiraţia şi încântarea tuturor. Era chemat la toate curţile Europei, i se dădeau comenzi pentru lucrări festive ce trebuiau prezentate la anumite solemnităţi.

Punctul de greutate în creaţia sa îl constituie opera, gen în care Mozart este o perfecţiune. A compus peste 20 de opere, iar cele care i-au adus gloria de mare muzician sunt „Răpirea din Serai", „Nunta lui Figaro", „Don Giovanni", „Flautul Fermecat" şi "Cosi fan tutte" etc.

Faptul ca Mozart a dat o importanţă atât de mare genului de opera nu înseamnă că muzica instrumentală s-a bucurat de mai puţină atenţie. Este adevărat că punctul de greutate al creaţiei sale îl

constituie opera, dar tot atât de evident este şi faptul că în muzica instrumentală, simfonică şi de cameră a scris un număr imens de lucrări, în mare parte de o valoare artistică inegalabilă. Eseul instrumental al lui Mozart s-a pregătit treptat, paralel cu dezvoltarea genului de operă. Multe elemente ale stilului simfonic s-au elaborat în muzica de operă, astfel că între cele două genuri de creaţie există o strânsa legătură. Pentru muzica instrumentală a lui Mozart au importanţă nu numai anumite procedee şi imagini tipice de simfonizare cristalizate în domeniul operei, dar însăşi concepţia dramatizării, aprofundării dramatismului care a avut loc în primul rând în operă, are o mare importanţă pentru simfonie sau concertul instrumental. Mozart înţelege mai bine importanţa formei de sonată, a dezvoltării părţii mediene, ca şi problema ciclului de sonată. Simfonismul lui Mozart este mai variat şi mai bogat în contraste decât al lui Haydn, Mozart ajungând mai repede la expunerea dezvoltată a temei şi la înţelegerea importanţei romantice.

Interesul lui pentru alegerea şi combinarea timbrelor se releva mai cu seamă prin rolul pe care l-a acordat instrumentelor de suflat, fie în ansamblul de cameră, fie în concertele solo pentru fagot, flaut, corn şi clarinet. Concertul instrumental a fost un gen foarte iubit şi apreciat de Mozart, îmbogăţind literatura muzicală destul de săracă până atunci. A compus 41 de simfonii, 7 concerte pentru vioară şi orchestră, 27 de concerte pentru pian şi orchestră, 4 concerte pentru corn, 2 concerte pentru flaut, 1 concert pentru flaut şi harpă, 1 concert pentru fagot, 1 concert pentru clarinet, 2 simfonii concertante (gen în patru părţi dar cu instrumente soliste –una pentru vioară şi violă şi una pentru instrumente de suflat) , peste 20 de sonate pentru pian, sonate pentru pian şi vioară, sonate pentru clavecin şi vioară, sonate pentru vioară, 32 de cvartete, din care ultimele sunt considerate capodopere, 8 cvartete în care unește coardele cu suflătorii, 15 misse şi un requiem.

Făcând parte dintre marii maeştri ai vremii sale, Mozart a valorificat în cele aproape 400 de lucrări ale sale toate posibilitățile de expresie ale stilurilor muzicale.

Deschizător de drumuri în teatrul muzical, autor de misse, simfonii, concerte, uverturi, serenade, divertismente, cvartete, cvintete, trio-uri, sonate, arii de concert şi lied-uri, Mozart a atins cu geniul său toate genurile şi formele muzicale astfel încât nici unul dintre ele nu a rămas în afara sferei uimitor de largi şi cuprinzătoare a talentului său unic. Toate creaţiile sale strălucesc şi palpită de sentimentul pasionat al dragostei faţă de viaţă, oameni şi artă. Pretutindeni se afirma entuziasmul unui suflet setos de fericire şi lumină, care îşi înveşmântează suferinţa, aspiraţiile, tristeţea şi bucuria în frumuseţea sonoră desăvârşită.

În creaţia mozartiană concertul, pentru unul sau mai multe instrumente şi orchestră, ocupă un loc deosebit. Concertele sale se înscriu pe o înaltă treaptă de desăvârşire în îndelungatul proces istoric de delimitare în cadrul simfonismului de cristalizare formală a stilului concertant. Forma de sonata folosită în primele mişcări ale concertelor, apare mult îmbogăţită de conţinutul ei tematic, datorită concepţiei estetice a lui Mozart, care vedea în muzică o reflectare a vieţii, o ciocnire de forţe, caractere, sentimente şi gânduri.

Sfera de imagini ale concertelor sale este largă şi uimitor de cuprinzătoare, dezvoltările sunt pline de tensiune dramatică, iar soluţia conflictelor iniţiale (în prima mişcare) apare într-o apoteoză de lumină şi optimism în strălucitele sale finaluri, structurate în formă de sonată, rondo-sonată, sau temă cu variaţiuni.

Scris în 10 zile si terminat un 7 octombrie 1791, cu două luni înaintea morţii compozitorului, concertul pentru clarinet şi orchestră în La major poartă urmele acelei toamne tragice şi reflectă preocuparea constantă pentru genul concertant, cultivat de-a lungul întregii sale vieţi. Dedicaţie adresată unui vestit clarinetist Anton Stadler, subliniază legătura strânsă compozitorului cu viaţa muzicală a epocii şi cu marii interpreţi. Era firesc că Mozart, care a introdus clarinetul în orchestra simfonică şi i-a dedicat un rol important în partiturile ultimelor sale capodopere, să îmbogăţească literatura concertantă cu o lucrare pentru acest instrument, cu timbrul său dulce şi evocator, cu mlădierea sa expresivă să rivalizeze cu ansamblul orchestral.

Concertul pentru clarinet şi orchestră poartă urmele tragice ale ultimelor luni de suferinţă din viaţa autorului. Conceput în tonalitatea luminoasă a lui La major este o capodoperă încă neîntrecută în literatura concertantă a instrumentelor de suflat. Ca şi în celelalte creaţii din acest ultim an, în concert domneşte o atmosferă melancolică, de tristeţe resemnată. În acest sens, cele trei părţi nu sunt, conform tradiţiei, contrastante, ci au o stare comună, o undă de durere ce trece prin întreg discursul muzical, dând până şi rondo-ului o undă de târzii regrete. Din cele trei părţi, a doua este un cântec de o puritate

impresionantă, iar cele două părţi care o încadrează par a fi mai reţinute decât de obicei şi acoperite de o nostalgie ascunsă.

Partea I, Allegro în formă de sonată, începe cu un tutti vioi, în care se aude tema I intonată la unison de clarinetul solist şi viorile prime, cu acompaniament de optimi egale al corzilor grave. Melodia senină, de o frăgezime tinerească, este redată cu luminozitate de talentul individualizat al solistului. După o repetare a ei în forte, tema I se încheie cu un motiv "cheie", apoi în locul temei secundare, aceeaşi idee principală este expusă în stil imitativ, de instrumentele de coarde, într-o sonoritate delicată ca şi cum autorul ar dori să o fixeze bine în memoria ascultătorilor.

Un nou motiv a cărui desen cuprinde un ritm caracteristic şi o figură împodobită cu un tril încheie, într-un joc de imitaţii al viorilor, expoziţia tematică a orchestrei. Abia acum solistul se desprinde de ansamblul simfonic şi reia tema I secondat de viorile prime cu acompaniamentul discret al celorlalte coarde, pentru a se lega prin fine broderii sonore de noi melodii ce îmbogăţesc sfera imaginilor muzicale. Auzim la început o melodie cantabilă şi expresivă, apoi o temă şăgalnică introdusă după o scurtă replică de două măsuri ale orchestrei. Acest element tematic, jucăuş şi luminos se extinde în cântul clarinetului până când viorile readuc tema I pe care solistul o înconjoară cu o figuraţie strălucitoare, iar motivul "cheie" al orchestrei încheind expoziţia tematică.

Dezvoltarea este dramatică prin schimbările neaşteptate ale planurilor tonale şi prin dialogul plin de viaţă şi fantezie dintre solo şi tutti. Ea prelucrează tema I, prilejuieşte scurte apariţii ale elementelor tematicii secundare, pune în valoare virtuozitatea şi cantabilitatea instrumentului solist, în episoade, pe alocuri patetice şi se încheie prin revenirea motivului "cheie" al orchestrei. La sfârşitul dezvoltării, clarinetul solist readuce profilul luminos al temei principale (Repriza). Concluzia primei părţi bazată pe motivul "cheie" al orchestrei este o sclipitoare revărsare de vervă şi o continuă întrecere între solo şi tutti.

Partea a II- a , Adagio, este o întruchipare a stilului cantabil instrumental al lui Mozart. Melodia visătoare şi meditativă ce stă la baza ei, este pătrunsă de intonaţia cântecului popular german. La început ea este intonată în piano de clarinetul solo cu acompaniamentul coardelor, apoi este repetată de vocile îngemănate ale cvartetului de coarde. Reexpoziţia temei în aceeaşi succesiune ca la început, întâi de instrumentul solist apoi de orchestră, conduce spre o concluzie în care solistul brodează gingaşe desene întreţinute cu elementele unicei melodii ce dă viaţă părţii lente.

Partea a III- a, Allegro – Rondo este structurată în formă de rondo sonată, unde solistul şi orchestra rivalizează în invenţie melodică, alternând tradiţionala temă- refren cu câteva teme secundare sau cuplete. Tema refren pătrunsă de intonaţii populare este introdusă cu vervă antrenantă de solist, fiind repetată în contraste sonore de orchestră. După o variaţie a temei refren reauzim tema ca la început.

Un nou dialog plin de farmec între viori şi clarinet precede apariţia primului cuplet intonat de solist. Această nouă melodie este repetată de viori într-o expresivă secţiune modulatorie. În însufleţirea dialogului dintre solo şi tutti, melodia este hrănită de un joc al ecourilor şi se încheie cu readucerea temei refren.

Cel de-al doilea cuplet, foarte cantabil este introdus de solist cu acompaniamentul cvartetului de coarde şi reprezintă dezvoltarea plină de fantezie a primului cuplet, tratat în mod imitativ de solist şi orchestră.

Reexpoziţia temelor culminează cu cadenţa solistului după care concertul se încheie într-o atmosferă de voioşie şi optimism, trăsături caracteristice stilului mozartian.

Mozart exploatează astfel toate resursele instrumentului solist, fără a sacrifica nimic de dragul unei virtuozităţi inutile. Acesta este unul din motivele pentru care Concertul pentru clarinet conţine atâta măreţie interioară şi atâta strălucire.

În scurta sa viaţă, Wolfgang Amadeus Mozart a compus un număr enorm de opere muzicale, cele mai multe neegalate în frumuseţe sau profunzime, cu teme ce nu pot fi uitate atât de uşor şi care cel mai probabil se întipăresc în mintea ascultătorilor după o singură audiţie.

Din păcate cel ce a fost "copilul minune" s-a stins din viaţă destul de devreme, în anul 1791, dar cu toate acestea, aceşti 35 de ani i-au fost de ajuns pentru a lăsa omenirii o operă pe cât de minunată pe atât de vastă aşa cum nimeni nu a mai făcut-o până în prezent.

BIBLIOGRAFIE

ŞTEFĂNESCU, Ioana – *O istorie a muzicii universale,* vol II, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1996

RAPIN, Jean Jacques – *Să descoperim muzica,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1975

*** LAROUSSE – *Dicţionar de mari muzicieni* ,Editura Univers Enciclopedic,2000

POEMUL CORAL
ÎN CREAȚIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ A SECOLULUI XX

Prof. **Ramona Brucăr**
Colegiul Național de Artă *O. Băncilă* Iași

Complexitatea spiritualității muzicale românești din perioada 1950-2000 se datorează multitudinii de evenimente dar și diversității de orientări estetico-stilistice vizibile în diferitele arii artistice, precum: compoziție, interpretare, muzicologie, didactică muzicală.

Gândirea muzicală a secolului a ajuns, în urma unui proces evolutiv îndelungat, în stadiul unor multiple sistematizări care vin în sprijinul receptării și înțelegerii cu o mai mare ușurință a produsului artistic, respectiv muzical.

Evoluția muzicii corale este legată de asimilarea noilor modalități de exprimare prezente în cultura europeană, epoca de constituire a culturii muzicale românești moderne fiind marcată de apariția și dezvoltarea, într-un ritm surprinzător, tuturor subgenurilor creației corale, de la miniaturi și prelucrări de folclor, până la madrigale, poeme corale și compoziții amplu dezvoltate, întemeiate pe arhitectura formelor instrumentale.

În acest sens, numeroase lucrări corale contemporane, dintre cele mai valoroase, sunt dedicate corului **Madrigal**: *„Ritual pentru setea pămîntului”*/M. Marbé; *„Bocete străbune”*/Al. Pașcanu; *„Aforisme”*/St. Niculescu; *„Scene nocturne”*/Anatol Vieru; *„Timpul cerbilor”*/Tiberiu Olah; *„Obârșii”*/M. Moldovan; *„Ofrandă copiilor lumii”*/Sabin Păutza și altele.

Cele două direcții ale poemului coral contemporan – cea **tradițională** și cea **inovatoare**, modernă – sunt rezultatul evoluției limbajului muzical, aflat în continuă căutare a unicității formei de exprimare și a mutațiilor apărute la nivelul fenomenului sonor.

Una dintre consecințele acestor transformări este, spre exemplu, apariția semiografiei moderne – elemente grafice corespunzătoare și noi simboluri precum **elementele de emisie vocală** (vorbe, șoapte, fluierături, recitări, gemete, vaiete, țipete, glissando-uri) ori **efectele sonore speciale** (bătăi din palme, bătăi din picior, pocnituri din degete).

În ceea ce privește relația text-muzică, cea de a doua jumătate a secolului XX a cunoscut o nouă abordare prin **„muzicalizarea vorbirii”** și **„verbalizarea muzicii”**, sintagme ce și-au găsit soluții în utilizarea structurii poetice ca factor de construcție formală, aplicarea la un text dat a posibilităților mijloacelor electronice, serializarea textului, compoziția fonetică, colajul sau realizarea unor texte imaginare după modelul compoziției muzicale.

1.Tipologii ale poemului coral românesc

Datorită multitudinii și diversității de compoziții de acest gen din a doua jumătate a secolului XX, se face posibilă împărțirea poemului coral pe două ramificații(din punct de vedere al sintaxei sonore utilizate): una **armonică** și una **de tip polifonic**, cu ample dezvoltări dramatice.

Cele două ramificații vin în contact permanent una cu cealaltă, se întrepătrund, iar elementul de susținere, *„înrâurirea binefăcătoare”* este cântecul popular, al cărui potențial deschide largi orizonturi creatorilor, și anume prin valorificarea melosului de esență modală, varietății ritmico-timbrale, dar și a divesității sub raport arhitectural.

Adevăratul ethos național devine, în acest mod, matca de dezvoltare și firul conducător al creațiilor de gen.

Tipologizarea poemului coral românesc se poate face pe mai multe coordonate: **structura de ansamblu** (cor mixt a cappella, cor mixt cu acompaniament pianistic ori de percuție, cor mixt dublu, cor de femei, ansamblu complex), **sintaxele sonore** (omofonie, polifonie, eterofonie, sintaxe sinteză),

filiația folclorică (citat folcloric, prelucrare de citat folcloric, prelucrare în caracter folcloric), **notația muzicală** (tradițională și modernă) și **conținutul poetic**(vezi Anexa 1).

În ceea ce privește filiația folclorică, un exemplu deosebit din lucrarea *„Ritual pentru setea pământului"* de Miryam Marbe demonstrează evoluția limbajelor muzicale și opțiunea unică a autorului.

Exemplul 1: Miryam Marbé - *„Ritual pentru setea pământului"*, pg.21

Tehnica utilizată de compozitoare este tehnica „**decupajului**" din texte populare ca bază a materialului componistic (fragmente sau în totalitate) și „**montajul de texte**" – în arc dramatic.

Trebuie să menționăm, în acest moment, faptul că pentru notarea discursului muzical astfel realizat, compozitoarea a apelat la o notație neconvențională, modernă, pentru care a imaginat o semiografie proprie (explicată în legende).

În ceea ce privește **conținutul poetic** din lucrările corale contemporane, compozitorii români au apelat în mai multe rânduri, fie la **versurile proprii**, fie la **versurile poeților naționali** (Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Victor Tulbure, Ion Crânguleanu) ori la **versurile populare**(vezi Anexa 1).

Indiferent de opțiunea fiecăruia, metodele de valorificare a valențelor poetice diferă de la caz la caz, utilizând în scopul evidențierii textului literar: structuri melodice specifice, accente metro-ritmice, organizări ritmico-melodice ori indicații dinamico-agogice.

În mod special, versurile refrenelor (acolo unde este cazul) sunt puse în valoare prin procedee proprii.

2. Caracteristici stilistice și de limbaj

În ceea ce privește caracteristicile stilistice și de limbaj, vom urmări următoarele aspecte:

- **Melodia și dimensiunea modală**
- **Ritm / Metru / Tempo**
- **Fenomenul cadențial**

Prima coordonată sonoră urmarită - **Melodia și dimensiunea modală** – se structurează, de la simplu la complex, pe câteva aspecte particulare :

- **Cadrul modal diatonic**
- **Cadrul modal cromatic**
- **Bimodalismul**
- **Scara din tonuri întregi**
- **Modurile simetrice şi utilizarea totalului cromatic şi câteva excepţii.**

În dezvoltarea limbajului muzical, **ritmul** şi **melodia** reprezintă factori determinanţi, aflaţi în relaţie de condiţionare reciprocă. Fie că este vorba de un ritm *divizionar*, *giusto* ori *parlando rubato*, atât structurile ritmice cât şi cele melodice sunt raportate permanent la textul poetic.

Procedeele ritmice utilizate sunt destul de clare, elementele predominante fiind: **pedala**, **ostinato**-ul, **izoritmia** şi **izocronia**, realizând, în general, un discurs muzical echilibrat şi limpede.
Deasemenea, trebuie menţionate procedeele de *rarefiere* şi *aglomerare ritmică*, prezente în secţiunile **concluzive**, respectiv cele **culminative** ale ópusurilor.
Fenomenul cadenţial în creaţia corală românească poate fi identificat în mai multe ipostaze - **cadenţa de tip gravitaţional**
- **cadenţa de tip geometric**
- **cadenţa poliacord.**

Pentru a ilustra fiecare ipostază concluziv-cadenţială am ales 3 exemple dintre cele mai evidente din lucrările *„Rugăciune"* de Dumitru Capoianu şi *„Doină"* de Vinicius Grefiens.

Exemplul 2: Dumitru Capoianu – *„Rugăciune"* , ms.47 – 48
Cadenţa de tip gravitaţional

În acest exemplu se poate observa o înlănţuire acordică VII9 – I3# clară, echilibrată, fără intervenţia notelor melodice ori notelor ajoutée. Caracterul static al momentului concluziv cadenţial întăreşte (prin simplitate) intenţia compozitorului de a finaliza întregul demers muzical într-o manieră evidentă, bine definită.

În cadenţa de **tip geometric**, materialul muzical este organizat în jurul pilonului modal **sol** (moduri comune : **sol** *acustic I* – lidico/mixolidic , **sol** *doric)* , iar cadenţa pe care o avem sub analiză este la *treapta I* pe o structură de *cvartacord.*

Exemplul 3: Vinicius Grefiens – *„Doină"*, ms. 31 – 33.

Cadența de tip geometric

rall. - - - - - - - ancora rall. - - - - - -

S. I: Ța - ră, han în - ză - pe - zit.

S. II: Han în - ză - pe - zit.

A.: Han în - ză - pe - zit.

T.: Han în - ză - pe - zit.

B.: Han în - ză - pe - zit.

Datorită celor două moduri care pendulează în jurul centrului **sol** , rezultă o **suprafață bimodală** convergentă de plan succesiv: moduri diferite, finală comună.

Se constată o intensă utilizare a treptelor mobile:

- treapta a II-a: **si/sib**
- treapta a IV-a: **do/do#**
- treapta a VI-a: **mi/mib**
- treapta a VII-a: **fa/fa#**
- treapta I: **sol/sol#**

Funcția acestor trepte mobile este preponderent coloristică, ele survin în plan liniar, frecvent cromatic ascendent sau descendent.

Rezultantele armonice ale conducerii liniare a vocilor sunt inedite, multe dintre ele având structuri de *tip geometric*: **fa# - sol# - sol becar2** (secundă, octavă micșorată); **sol – sib –do# - fa – fa# - sib – do# - fa** (terță mică, secundă mărită, cvartă micșorată).

Ultimul exemplu reprezintă punctul culminant al lucrării *„Doină"* aparținând compozitorului Vinicius Grefiens și este o structură acordică - **poliacord** de două straturi: **Lab7 / Re,** repetat intens, structura fiind bazată pe dubla sensibilizare a centrului modal **re**.

Deasemenea, structura este izoritmică, izocronă și lăsată în suspensie(prezența coroanei), într-o nuanță puternică: *forte fortissimo*.

Exemplul 4: Vinicius Grefiens –„ *Doină* ", ms. 55 – 59

Cadența poliacord

Urmărind, în mod deosebit, aspectul modal - care reprezintă esența dezvoltărilor melodice și, prin varietatea sa, facilitează diverse forme de exprimare – dar și cuprinzând unele caracteristici generale și specifice ale poemelor corale din creația compozitorilor mai sus amintiți, pornind de la *general* spre *particular* și vizând toți parametrii limbajului muzical (melodia, armonia, ritmul, dinamica, agogica, semiografia, relația text-muzică), putem afirma că muzica corală românească a secolului XX a ajuns, în urma unui proces evolutiv semnificativ, să asimileze modalități de exprimare strâns legate între ele.

Aceste câteva considerații asupra dezvoltării poemului coral demonstrează, în opinia noastră și, în urma analizelor, complexitatea genului datorată diversității de opțiuni oferite de limbajul muzical al secolului și, în egală măsură, multiplelor viziuni estetico-artistice ale compozitorilor.

Anexa 1 – Tipologii ale poemului coral românesc

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
1. Structura de ansamblu	1.1 4 voci cor mixt a cappella	***Vinicius Grefiens*** Felicia Donceanu Tudor Jarda Paul Constantinescu Vasile Spătărelu Dan Buciu Dumitru Capoianu Max Eisikovits	*Doină* *3Poeme corale* *Pan* *Miorița* *Omagiu luiPicasso* *Triptic* *Rugăciune* *Bobâlna*
	1.1.1 cor mixt + solo	***Vasile Spătărelu*** Dan Buciu Paul Constantinescu	*Poeme pe versuri de Ion Pillat* *Triptic – Mîța* *Doină Oltenească*
	1.1.2 4 voci cor mixt cu acompaniament pianistic	***Alexandru Paşcanu*** Liviu Comes Emil Lerescu	*Coruri – Festum hibernum* *Cetatea Înaltă* *Convoi în noapte*
	1.1.3 4 voci cor mixt cu acompaniament de percuție	***Alexandru Paşcanu*** Irina Odăgescu – Țuțuianu Sorin Vulcu Miryam Marbe	*Bocete străbune (toaca, clopote)* *Rugul pâinii (tamburină, gong, piatti, campane)* *Năzuințe(tam-tam, tamburină)* *Ritual pentru setea pământului (tam-tam, bongos)*
	1.2. cor mixt dublu	***Tiberiu Olah***	*Timpul cerbilor*
	1.3. cor de femei 1.4. ansamblu complex	***Felicia Donceanu*** Paul Rogojină Mihai Moldovan	Stihuri în memoria lui *C.Porumbescu* *7 poeme pentru cor de femei* *Obârşii.Muzică pentru 20 de voci soliste*
CRTERII	**TIPOLOGII**	**COMPOZITORI**	**LUCRĂRI**

2.*Tip de scriitură / sintaxe sonore*	2.1. Omofono – Armonic		
	2.2. Polifonie		
	2.2.1. imitativă		
	2.2.2 liberă / improvizatorică		
	2.2.3 complexă		
	2.2. heterofonie		
	2.4 Sintaxe sinteză		
	2.4.1. omofono – polifonice		
	2.4.2. polifonico – eterofonice		
	2.4.3. polifonico – eterofonice aleatorice		

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
3.1 ***Filiația folclorică***	3.1. citat folcloric	Ion Vidu Alexandru Pașcanu Miryam Marbé I.Odăgescu-Țuțuianu	
	3.2. prelucrare citat folcloric	Ion Vidu Miryam Marbé	

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
4.***Notația muzicală***	4.1.Tradițională	***Dumitru Capoianu*** Tudor Jarda Paul Constantinescu Felicia Donceanu Vinicius Grefiens Dan Buciu Vasile Spătărelu Liviu Comes Alexandru Pașcanu	*Rugăciune* *Pan* *Miorița, Doina* *Oltenească* *3 Poeme corale* *Doină* *Triptic* *Poeme, Omagiu* *LuiPicasso* *Cetatea Înaltă* *Noaptea de Mai*
	4.2. Modernă	***Sorin Vulcu*** Irina Odăgescu –	*Năzuințe* *Rugul pâinii*

		Ţuţuianu Miryam Marbé Sabin Păutza	*Ritual pentru setea pământului* *Ofrandă copiilor lumii*
	4.3 Mixtă	***Alexandru Paşcanu*** Dan Voiculescu Mihai Moldovan	*Festum hibernum* *Bocete străbune* *Omagiu lui Blaga* *Obârşii*

CRITERII	TIPOLOGII	COMPOZITORI	LUCRĂRI
5. ***Conţinut poetic***	5.1. Versuri proprii	***Sabin Drăgoi*** Felicia Donceanu	*Ca la noi* *Odă lui C.Porumbescu* *Stihuri în memoria lui C.Porumbescu*
	5.2 Versuri poeţi naţionali 5.2.1. Lucian Blaga 5.2.2. Tudor Arghezi 5.2.3.Ion Pilat 5.2.4. Mihai Eminescu 5.2.5. Vasile Alecsandri 5.2.6. Alţii (Ion Rahoveanu, Eugen Jebeleanu, Cornelia Mihăescu, Tristan Tzara, Ion Vinea, Gheorghe Tomozei, ş.a.)	***Dan Voiculescu*** Tudor Jarda Mircea Popa Dan Buciu Felicia Donceanu Vasile Spătărelu Mihai Moldovan Vasile Spătărelu Ion Vintilă Tudor Jarda	*Omagiu lui Blaga* *Pan* *3 Madrigale* *Triptic* *3 Poeme corale* *Poeme* *Recitindu-l pe Eminescu.Vorona* *Revedere* *La Steaua* *Pan*
	5.3. Versuri populare	***Alexandru Paşcanu*** Tiberiu Olah	*Bocete străbune* *Timpul cerbilor* *Descântece* *Mioriţa*

		Mihai Moldovan Paul Constantinescu	*Doina Oltenească*

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1997;

ARVINTE, Aneta - *Semiografia în creaţia corală românească contemporană*, Studii de muzicologie, vol 15

BUGHICI, Dumitru - *Repere arhitectonice în creaţia muzicală românească contemporană*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982;

COJOCARU, Dora - *Relaţia text-muzică în creaţia vocală şi vocal-instrumentală a anilor 1955-1970*, Revista Muzica nr.1/1997;

FIRCA, Clemansa Liliana - *Modernitate şi avangardă în muzica ante – şi interbelică a secolului XX*, Editura Fundaţiei Culturale Române Bucureşti, 2002;

GRIGORIU, Theodor - *Ideile şi trăsăturile dominante ale fenomenului componistic românesc contemporan*, Revista Muzica nr. 8/1984;

HOLOPOV, Iuri - *Observaţii asupra armoniei contemporane,* Revista Muzica nr. 2/1962;

POPOVICI, Doru - *Creaţia corală a compozitoarei Irina Odăgescu-Ţuţuianu*, Revista Muzica nr. 3/2002.

STĂNESCU-VOZGANIAN, M. - *Tipologii polifonice în creaţia contemporană*, Revista Muzica nr. 2/1999;

VOICULESCU, Dan - *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005;

VOICULESCU, Dan - *Polifonii de grup în „Timpul* cerbilor" *de Tiberiu Olah*, Revista Muzica nr. 1/2005.

RESPIRAȚIA PROFESIONALĂ ÎN TEHNICA ȘI INTERPRETAREA MUZICALA LA INSTRUMENTELE DE SUFLAT

Prof. **Silviu Butnaru** şi prof. **Sandu Sergiu**
Colegiul Naţional de Artă *O. Băncilă* Iaşi

Motto

Sa atingi aerul, sa canti cu el...
Respiratia, joc al vietii si al mortii, este o miscare prin care se articuleaza intregul limbaj al sunetelor
si al tacerilor muzicienilor sau cantaretilor.
Aceasta miscare, pentru a putea canta comod si cu placere, trebuie sa o descoperim prin simplitatea ei fundamentala inainte de a o stapani.

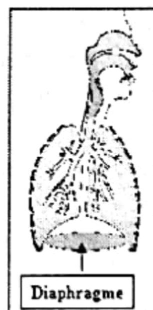
Jean Pierre Mathez

În munca zilnică ce o desfăşurăm la catedră, ne întâlnim cu probleme diverse ce apar la elevii instrumentişti privind tehnica de bază în cântatul la instrumentele de suflat.

Respiraţia şi articulaţia sunt două subiecte controversate ce au suferit modificări de-a lungul timpului.În metoda sa de trompetă, J.B.Arban indică respiraţia corectă ca fiind cea superioară intercostală. În tratatele mai noi, avem prezentată o altă tehnică de respiraţie ce oferă o multitudine de avantaje. Michel Ricquier ne spune în cel de-al treilea tratat pedagogic al sau că: *„În ceea ce priveşte tehnica respiratorie nu am intenţia nici pretenţia sa stabilesc regulile fundamentale şi definitive ale unei metode de respiraţie, ci am vrut pur şi simplu să aduc modesta mea contribuţie la dezvoltarea unui subiect care, o ştiu, este foarte controversat."*

Această tehnică pe care o foloseşte şi el, este apreciată şi folosită de foarte mulţi instrumentişti fiind rezultatul multor ani de cercetări a unor eminenţi profesori şi instrumentişti din America.

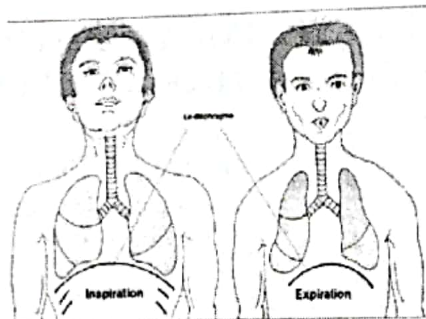
Respiraţia are un rol deosebit de important în procesul cântatului la instrumentele de suflat, conducerea coloanei de aer în diferite registre ale instrumentului, emisia sonoră cît şi calitatea sunetului fiind în strânsă legatură de modul în care se respira.



Fără a intra în amănuntele descrierii musculaturii care stă la baza procesului respiraţiei, ne vom îndrepta atenţia asupra celui mai important muşchi respirator – *diafragma*. Muşchi de formă convexă, diafragma (bariera abdominalo-toracică) apasă prin contracţie asupra organelor abdominale obligând astfel la o bombare a abdomenului (atât în faţă cât şi pe lateral) şi a zonei dorsale de deasupra rinichilor. Acest process corespunde *inspiraţiei*.

Înspiraţia se face pe gură, simţind aerul cum intră treptat până la baza plămânilor. Aerul rece îl vom simţi întâi pe buze, apoi pe cerul gurii, în gât şi apoi în plămâni. Va trebui ca elevul să conştientizeze perfect fiecare etapă pentru a putea fi asimilată şi deprinsă corect. În momentul în care aerul a ajuns la baza plămânilor, elevul conştientizând acest lucru şi făcându-l aproape automat, inspiraţia va fi realizată mai rapid, cu gura întredeschisă. Realizarea acestui lucru va duce la un mai bun control al buzelor şi al muşchilor labiali în timpul cântatului. O bună realizare a acestei respiraţii ajută în special suflătorii de alamă, dacă ne gândim că nu mai sunt forţaţi să întindă colţurile gurii în timp ce cântă, modificând astfel volumul buzelor ce se află în contact cu muştiucul.

În *expiraţie* diafragma acţionează în sens opus, adică de jos în sus, sprijinindu-se de plămâni şi favorizând contracţia acestora. În timpul cântatului la instrumentele de suflat, respiraţia nu mai este una obişnuită, ea fiind realizată în funcţie de cerinţele frazei muzicale şi a necesităţii realizării fragmentelor ce urmează a fi executate.



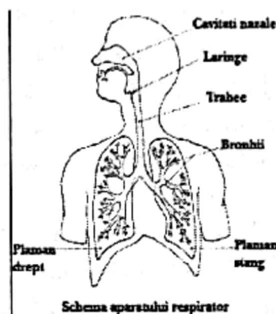
Respiraţia obişnuită nu favorizează cântatul de calitate la un instrument de suflat, care necesită o sporire, diminuare, accelerare sau încetinire a acesteia. Pentru a se înţelege mai bine acest concept vom enumera în cele ce urmează câteva deosebiri dintre respiraţia obişnuită şi cea realizată în timpul cântatului. În primul rând respiraţia obişnuită se produce spontan, involuntar, în timp ce în procesul cântatului, atât inspiraţia cât şi expiraţia sunt controlate, dirijate în conformitate cu dorinţele interpretului şi in funcţie de caracterul muzicii interpretate.

În timpul respiraţiei obişnuite, inspiraţia şi expiraţia sunt relativ egale ca durată, în timp ce în cântat se produce o inspiraţie scurtă şi o expiraţie lungă, în funcţie de necesităţile impuse de materialul muzical executat.

Capacitatea pulmonară (volumul de aer din plămâni) diferă în funcţie de talie şi dezvoltarea fizică, efortul depus, antrenamentul şi vârsta instrumentistului.

Observăm astfel că mişcarea respiratorie este, în cântatul la instrument, voluntară şi diferă prin forţa lucrurilor, de la individ la individ, având un pronunţat caracter personal. Tinând cont de aceste lucruri şi observând cu atenţie modul de respiraţie al instrumentiştilor, în cântatul la instrumentele de suflat, se deosebesc câteva tipuri principale de respiraţie determinate atât de conformaţia cavităţii toracice cât şi de acţiunea predominantă în procesul respirator al unei anumite porţiuni a musculaturii respiratorii. Distingem astfel următoarele tipuri de respiraţie: respiraţia *toracică*, *abdominală* şi *combinată*.

Respiraţia toracică (costală) se caracterizează prin contractarea activă a cutiei toracice şi pasivitatea diafragmei. La inspiraţie, diafragma se deplasează foarte puţin în jos, rezultând o participare a abdomenului extrem de mică, lucru ce pune o piedică majoră în mărirea volumului respirator al cutiei toracice pe verticală.

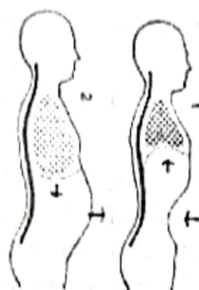


Schema aparatului respirator

Acest tip de respiraţie (cel mai des întâlnit la persoane al căror torace are baza mai îngustă), din cauza pasivităţii diafragmei şi a măririi cavităţii toracice doar pe lateral, nu permite atingerea indicilor maximi, rezultând o respiraţie scurtă şi de o mobilitate redusă. Se recomandă evitarea respiraţiei costal-superioară, care duce la ridicarea umerilor şi a contracţiei muşchilor gâtului şi laringelui, lucru ce impiedică flexibilitatea coloanei de aer, forţând astfel organismul la un efort suplimentar.

Respiraţia abdominală se caracterizează printr-un efort relativ mic al plămânilor, cât şi prin usurinţa şi libertatea respiraţiei, diafragma şi coastele inferioare preluând întregul efort. Acest tip de respiraţie este apreciat ca fiind cel mai simplu, mai uşor şi mai natural întrucât se efectuează un consum minim de energie. Plasând aerul în partea inferioară a plămânilor, aceştia se dilată, diafragma coboară şi mşreşte dimensiunile cutiei toracice în direcţia verticală. Este evident că dacă facem respiraţie toracică, nu vom putea folosi la nivel maxim muşchii intercostali cât şi diafragma. Nicio cantitate de aer, cât de mică, nu trebuie să depăşească partea de jos a sternului. Nu numai că această cantitate nu va servi la nimic, dar va deranja în realizarea împingerii pe vertical a coloanei de aer. Chiar dacă elevul are impresia că ia foarte puţin aer, nu trebuie modificată respiraţiă pentru a mai lua aer în plus. Cu aerul puţin pe care îl

ia (cca. 1/3 din cât poate lua) va putea avea un debit mai lung şi mai puternic, decât cel pe care l-ar putea avea utilizând respiraţia completă.



Respiraţia abdominală este benefică din punct de vedere fiziologic, deoarece efectuează un excelent masaj intern pentru toate organele abdominale.

Respectând regulile inspiraţiei vom trece la expiraţie. S-ar putea crede că de aici, ar trebui să mergem în sens opus şi să împingem aerul în sus, pe gură, folosind muşchii pe care i-am menţionat. Este greşit. Din punctul în care am ajuns, cu puterea pe care am acumulat-o inspirând, vom merge mai departe, împingând aerul în jos. Vom atinge un paradox, care însă va fi necesar în a atinge performanţele necesare unei execuţii de valoare.

Michel Ricquier spune că ar trebui să coborâm „mental" gura la nivelul abdomenului, astfel încât în momentul în care împingem aerul în jos, acesta să aiba cea mai facilă cale de a ieşi şi de a-şi folosi la maxim presiunea pe care o are.

Realizarea unei respiraţii abdominale corecte are ca rezultat un sunet gros, catifelat, plin de armonice, o realizare facilă şi precisă a salturilor pe intervale mari (din registrul grav în cel acut).

Tehnica şi naturaleţea prin care se caracterizează are ca rezultat folosirea respiraţiei abdominale de către cei mai mulţi profesori şi instrumentişti în scopul depăşirii limitelor şi progresului continuu.

Trebuie evitată respiraţia abdominală forţată, rezultat al unui antrenament eronat, ce constă în contractarea diafragmei până la exagerare.

Respiraţia combinată este rezultatul unirii celor două tipuri de respiraţie (abdominală şi toracică), fiind întâlnită mai ales la persoane cu o conformaţie toracică largă la bază. In acest tip de respiraţie iau parte în egală măsură atât diafragma cât şi coastele cutiei toracice.

Datorită expansiunii în toate direcţiile, cutia toracică poate atinge dimensiunile maxime, efortul distribuindu-se în mod egal întregii musculaturi respiratorii, eliminându-se de la început posibilitatea apariţiei oboselii. Coordonarea întregii musculaturi respiratorii, permite astfel dirijarea liberă a respiraţiei printr-o flexibilitate mai mare a inspiraţiei şi expiraţiei ce duce la o reglare perfectă a coloanei de aer.

În realizarea unei frazări de calitate în cântatul la instrumentele de suflat, un rol important îl are subordonarea absolută a respiraţiei, particularităţilor lucrărilor executate. În scopul respectării întregului frazei muzicale, este recomandată respiraţia în timpul pauzelor. Totuşi, în execuţia unei lucrări muzicale cu un număr mare de pauze, nu este indicat să se respire după fiecare pauză, acest schimb des al respiraţiei ducând la oboseală rapidă a instrumentistului.

O respiraţie bună în cântatul la instrument o pot realiza doar acei instrumentişti care se adaptează necesităţilor cerute de interpretarea muzicală, a căror elasticitate pulmonară funcţionează corect.

În concluzie, pentru a respira bine, este nevoie de o respiraţie scurtă şi rapidă, urmată de o expiraţie lungă, continuă, egală, în conformitate cu sonoritatea şi lungimea frazei cerută de lucrarea muzicală interpretată. Câştigarea capacităţii de a respira corect şi de a folosi corespunzător respiraţia, este condiţionată în mod direct de antrenarea sistematică şi de durată a aparatului respirator. Acest antrenament, ce trebuie început încă din primele momente ale studiului instrumentului, urmăreşte atingerea unei capacităţi mărite de muncă, rezistenţa şi dezvoltarea unei musculaturi uniforme, precum şi dobândirea supleţei de contracţie a musculaturii din regiunea toracico-abdominală.

Trebuie ţinut cont de faptul că introducerea unei prea mari cantităţi de aer în plămâni dăunează cântatului la instrument. Este deci o greşeală a crede că pentru a cânta bine la instrument, trebuie umplut pieptul cu aer sau umflat abdomenul. Pentru corectarea acestor tendinţe, se va recomanda elevului evitarea respiraţiilor profunde şi urmarirea unei respiraţii simple, libere, fără exagerări.

Ridicarea cavităţii toracice, lucru întâlnit destul de des la elevii începători, nu poate avea loc fără contractarea muşchilor gâtului şi laringelui. In timp, acest lucru duce la rigiditatea muşchilor sternului şi

cavităţii toracice precum şi a gâtului. Poziţia rigidă, cu braţele întinse înainte şi îndoirea şoldurilor, favorizează o respiraţie în înălţime, pe verticală, şi nu o mărire a cavităţii toracice în lărgime.

Corectarea acestor defecte se face prin exerciţii de respiratie (Ex.-culcat pe spate, cu braţele încrucişate la înălţimea umerilor, urmărindu-se evitarea ridicării acestora, etc)

La început, lecţiile de antrenament respirator vor fi mai scurte şi mai dese având ca bază de plecare respiraţia obişnuită. Pe lângă exerciţiile de respiraţie, se pot folosi lucrări muzicale cu melodie largă şi tempo rar, elevul dezvoltându-şi atât aparatul respirator şi labial, cât şi nivelul său muzical interpretativ. Din moment ce respiraţia elevului este pusă la punct în ceea ce priveşte regularitatea, durata şi intensitatea, ea va deveni o deprindere automatizată care nu mai necesită preocupări speciale.

În timpul cântatului, instrumentistul nu mai trebuie să se preocupe de modul în care respiră, ci să-şi creeze prin antrenament şi exerciţii un automatism respirator reflex.

Atunci când insuficienţa respiratorie se răsfrânge asupra calităţii şi intensităţii sonore, stabilităţii sunetului şi presiunii coloanei de aer, va fi necesară descoperirea şi corectarea cât mai eficientă a defectelor de respiraţie ale elevului instrumentist.

Una din metodele prin care profesorul va descoperi o respiraţie defectuasă, este observarea în faza expiraţiei, a expansiunii cutiei toracice a elevului, a concordanţei mişcărilor abdominale cu cele ale toracelui, cât şi revenirea pereţilor costali abdominali la poziţia iniţială.

Profesorul îşi poate da seama de realizarea unei respiraţii incorecte şi după auz, emisia sonoră trebuind să aibă loc la începutul momentului respirator, calitatea sunetului, articulaţia, intonaţia şi durata sunetelor permiţând aprecierea actului respirator în cântatul la instrumentele de suflat.

„Factorul cel mai important pentru a ajunge la rezultatul dorit este autodeterminarea, răbdarea şi perseverenţa." (Upanisade)

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

ARBAN, J. B. – *Metodă completă de trompetă*

BERGER, W.G. – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura muzicală, Bucureşti 1965

DEMIAN, W. – *Teoria instrumentelor*, Editura muzicală Bucureşti 1968

GOIA, I. – *Curs de metodică a studiului şi predării instrumentelor de suflat*, Conservatorul G.Enescu, Iaşi

POPA, A. – *Contribuţii la metodologia instrumentelor de suflat*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1964

*** *Dicţionar de termeni muzicali* , Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti 1984

*** Larousse – *Dicţionar de mari muzicieni*, Editura Univers enciclpedică, Bucureşti 2000

http://bobolechamo.surf4all.net/index.php/2005/04/05/211-surf-et-yoga-la-respiration-yogique
http://fr.audiofanzine.com/apprendre/dossiers/print_dossier,idossier,74.html

MUZICA PSALTICĂ – ADEVĂRATA EMBLEMĂ A MUZICII ROMÂNEŞTI

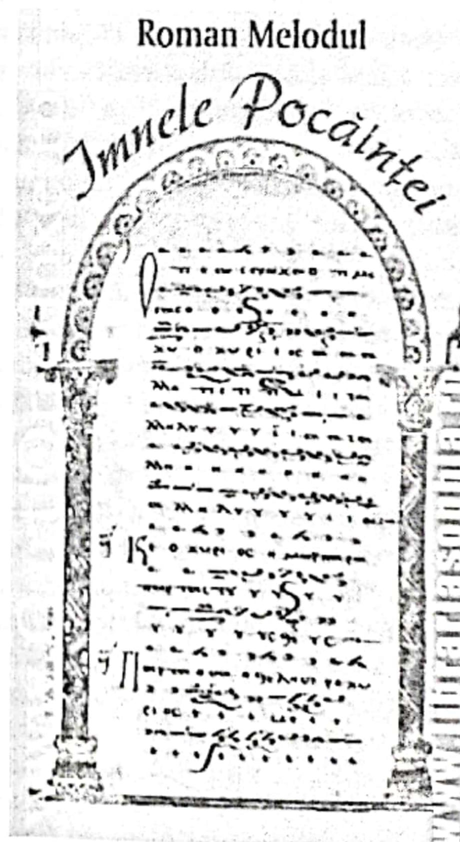
Prof. **Dumitru Caşcaval**
Colegiul Naţional de Artă *O. Băncilă* Iaşi

Muzica a fost folosită de către creştini dintru început. Evanghelistul Matei ne încredinţează că la *Cina cea de Taină* s-au cântat Psalmi (Mt.26,30). Cincizeci şi trei de zile mai târziu, la Ierusalim, s-a întemeiat, în chip văzut, Biserica lui Hristos. Dar prima comuniune eclesială (Biserica primară) era formată din iudei, care au primit Botezul creştin în ziua Pogorârii Duhului Sfânt. Ce fel de muzică se cânta la început în Biserică? Fireşte, melodia Psalmilor.

Însă, după ce creştinismul s-a răspândit la popoarele din Asia Mică şi la cele din Europa de Răsărit şi, mai cu seamă, după traducerea Biliei în limba greacă, iudeii au împrumutat din cultura elenistică nu numai limba, ci şi muzica. Sfinţi Părinţi ai Bisericii, precum *Tertulian (+220)* sau *Sfântul Ioan Hrisostom (+407)* afirmă că în primele trei secole, la serviciul divin, cântau toţi creştinii, bărbaţi şi femei, bătrâni şi tineri, Psalmi sau imnuri compuse de creştini, într-o singură melodie. De asemenea, mărturii importante despre cântarea omofonă ni s-au transmis de către *Sfântul Ignatie Teoforul (+107),* episcopul Antiohiei, căruia i s-a descoperit în vedenie cântarea antifonică (arătându-i-se cetele îngereşti, care lăudau Sfânta Treime antifonic). Cele două *„alăute (siriene) ale Duhului Sfânt"*, *Sf. Efrem Sirul(306-373)* şi *Sf. Roman Melodul* [1], ne-au lăsat împreună aproape două mii de laude şi imnuri, scrise pe glasuri ehurii şi podobii (câte cca. o mie, fiecare).



Roman Melodul



1 Despre Sf. Roman Melodul se crede că este autorul Acatistului Maicii Domnului.

Sfântul Efrem Sirul

Sf. Ioan Gură de Aur aduce în Constantinopol cântările şi imnografia din Biserica Antiohiei, cu care poporul credincios s-a putut apăra împotriva ereziilor ariene.

Astfel, în muzica bizantină, care încet, încet prinde contur, fiind un sincretism al vechilor moduri antice muzicale ale popoarelor moştenitoare ale culturii elenistico-bizantină, apare o notaţie proprie şi un sistem de scriere original, find primul de acest fel din lume. În inima creştinătăţii, în Constantinopol, arta capătă o direcţie ascendentă, care încearcă să ducă omul spre Dumnezeu.

În plan muzical apar două mari şcoli de psaltichie: *şcoala aghiopolită*, renumită pentru măiestria punerii cântărilor după podobii (cântări model) şi *şcoala constantinopolitană*, născută în Mănăstirea Studion, renumită pentru adâncimea duhovnicească a frazelor care trebuiau cântate. În Biserică se vor forma grupuri de cântăreţi conduse de un protopsalt, care era cel mai mare şi de regulă cânta cel mai frumos *„Din antichitate şi până în prezent psaltul a rămas acel cântăreţ care s-a desăvârşit în meşteşugul viersuirii/ melodificării Psalmilor şi Laudelor/ Imnelor pe anumite formule melodice (denumite thesisuri sau mathimi) şi melodii (denumite şi prosomii). Iar muzica psaltică este muzica Bisericii Ortodoxe, ocrotită de împărăţia bizantină, vreme de mai bine de o mie de ani, de la care şi-a luat numele de muzică bizantină"*[2]

Muzica psaltică bizantină este, prin esenţă, o muzică exclusiv omofonă şi melodică (exclude armonia sau cântarea pe mai multa voci). Maniera aceasta de cântare a durat până la sfârsitul primului mileniu creştin, când, în muzica de cult, îşi face apariţia cântarea pe două şi pe trei voci, în cvinte, cvarte şi octave paralele. Noua formă de cânt armonic este atribuită călugarului Hucbald, precum si lui Guido d' Arezzo, aceştia doi fiind cei care au notat astfel de tehnici corale; apoi, apare (sec.XI-XII) cântarea în terţe şi sexte paralele, care, în mod curent, se numea "*faux-bourdon*". Din aceste tehnici primitive de armonizare se dezvoltă la începutul sec.al XIV-lea arta contrapunctului, cu regulile ei precis determinate.

Revenind la vechea cântare de cult ebraică, putem trage conluzia certă că ea se executa la unison în trei maniere: solo susţinut de cantor, cor la unison dublat de instrumente care răspundeau la unele fraze cântate de cantor şi cântatul coral al comunitătii. Popoarele antice nu cunoşteau cântarea polifonică şi nici evreii nu foloseau alt mod de cântare decât cel monodic (unison). Ritmul acestor cântări era cel vorbit. Acest fel de cântare a fost practicat şi de primii creştini din Asia Mică sau chiar din Europa. Melodiile ebraice au trecut odată cu doctrina creştinismului în toate comunităţile nou întemeiate. Limba de propagare era limba greacă. Adaptarea cântecelor ebraice la limba literară greacă s-a realizat odată cu asimilarea de intonaţii populare specifice fiecarei regiuni.

La procesul de cristalizare a noii muzici, numite bizantine, au participat trei factori: melodiile ebraice iniţiale, cultura muzicală greacă- cu o teorie muzicală şi o notaţie de mai multe secole stabilită- şi cultura populară romană. Din Orient, diferiţi călători, călugări sau preoţi (unii veniţi la studii, alţii fiind în exil) duc spre occident muzica creştină bizantină împreună cu sistemele modale greceşti în care se cânta această muzică de cult. Printre aceştia menţionăm pe *Hilarie din Poitiers, Ambrozie din Milano* şi viitorul papă *Grigore cel Mare*, care a avut funcţia de ambasador la Constantinopol. Acesta din urmă era un om erudit şi un muzician de mare cultură; el studiază muzica bizantină şi "importă" acel "okto-ehos", cele opt glasuri pe care Biserica Romano-Catolică le va numi moduri. Primul era *protos ehos* (glas de re) şi simboliza aerul; al doilea era *deuterus ehos*, (glas de mi) şi simboliza pământul; al treilea era *tritros ehos*, (glas de fa) şi simboliza apa; al patrulea *tetrardos ehos*, (pe nota sol), simbolizând focul. In afară de aceste patru glasuri (moduri), care se numeau autentice, grecii mai aveau încă patru moduri derivate din acestea, numite plagale şi începeau cu o cvintă mai jos decât modurile autentice, de unde şi prefixul de "hipo" (dedesubt) - de exemplu: autenticul dorian genera plagalul hipodorian (Mi - La).

Fără a intra în amănuntele construcţiei acestor moduri sau glasuri bisericesti, vom afirma că acest sistem muzical, preluat de către occidentali pe vremea papei Grigore cel Mare (sfârşitul sec. al XV-lea), va forma baza teoretică a muzicii cultice şi culte pentru o lungă perioadă istorică, ce se măsoară cu secolele (aproximativ 12 secole).

---

2 Istoria muzicii bizantine, *Antologhion Paisian*, Buc.,20



Grigorie cel Mare (pictură de Antonella da Messina)

Abia pe vremea lui Bach teoreticienii pun bazele teoriei tonalităților temperate, așa cum le cunoaștem azi, pornind de la modurile medievale sistematizate de Gioseffo Zarlino (+1590): *ionianul* (do major) și *eolianul* (la minor) cu variantele lor și cu transpunerea acestora pe toate treptele scării cromatice.

Muzicia psaltică a avut la începuturile sale o notație foarte complicată, cu un număr mare de semne, astăzi necunoscute (mare parte din ele). Aceste semne vor fi concretizate teoretic începând cu *etapa cucuzeliană*, însă multitudinea interpretărilor personale, diferită de la psalt la psalt, se va păstra.

Odată cu *reforma hrisantică,* semnele muzicale psaltice se reduc ca număr. Notația rămâne tot cea cucuzeliană, însă li se stabilesc (semnelor) o lucrare practică propriu-zisă. Psaltica are opt glasuri sau ehuri, fiecare cu o tonică și o gamă (scară) proprie, care se scrie astfel . NI PA VU GA DI KE ZO NI, ce corespunde muzicii lineare cu DO RE MI FA SOL LA SI DO.

Este interesant de reținut că în serviciul de cult din Biserică se cânta și se cântă fără instrumente, acestea fiind folosite doar la banchete sau la curtea împăratului.

Atributele fundamentale ale muzicii bizantine se definesc prin stilul eminamente vocal, având sistemul modal de tonuri, semitonuri si structuri infracromatice netemperate. Cântarea, ce se intona de unul sau de mai mulți, ori de către întreaga comunitate, era întotdeauna monodică, cum a rămas și până astăzi. Melodicitatea devine, în această situație, componenta esențială expresivă, asupra căreia, pentru evitarea monotoniei, se exercită o acțiune multiplă din partea parametrilor constitutivi: text, ritm (poliritmie), formule melodice și cadențe specifice, ornamente, metrica, astfel că, în cântările bizantine, fuziunea dintre text și melodie este ideală.

Cântarea bizantină are legile ei componistice ce guvernează o lume sonoră, a cărei originalitate este ușor de stabilit, chiar la o simplă audiție. Sobrietatea și absența elementelor exterioare în favoarea profunzimii și emoționalității sunt trăsături ce conferă acestei muzici austeritate, interiorizare și monumentalism. Adaugând că muzica bizantină are și formele ei imnografice specifice (tropar, condac, canon) și o notație cu totul originală, ne explicăm de ce, astăzi, ea are o așa de mare audiență la public și concentrează interesul cercetărilor contemporane muzicale, atât pe plan național, cât și internațional.

De reținut este și faptul că întreg cultul Bisericii a fost alcătuit în perioada patristică (până la jumătatea secolului al VIII-lea), ca după aceea nimic să nu se elimine sau să se adauge. Din mulțimea producțiilor imnografico-muzicale, Biserica Ortodoxă n-a păstrat în cultul său decât numai acele creații care au răspuns cel mai bine principiilor de credință și morală, pe acele care au tradus exact fondul său religios, orientându-l în direcția misiunii sale practice și transcendentale. Sfinții Părinți erau aceia care aplicau criteriile axiologice specifice și care, din mulțimea modurilor muzicale, care circulau în provinciile Imperiului Bizantin, au selectat doar patru autentice și patru derivate ale acestora (plagale).

Muzica bizantină poartă amprenta universalității, este una de sinteză reunind diferitele contribuții într-un tipar specific culturii orientale. Întreaga lume aflată în orizontul influienței culturii bizantine contribuie la structurarea, omogenizarea și generalizarea acestei cântari unitare. De aici gradul ei de răspândire, precum și aderanța de care s-a bucurat pretutindeni. Altfel , cum s-ar putea explica menținerea și dezvoltarea ei în Bisericile naționale ortodoxe după anul 1453, după căderea Constantinopolului? Nu există Biserică ortodoxă, care să fi stat în legătură canonică cu Patriarhia Ecumenică din Constantinopol și care să nu fi adoptat în cultul ei muzica bizantină.

Noi, românii, suntem ca popor şi ca Biserică cei mai vechi în aceste ţinuturi răsăritene ale Europei. Faptul acesta, ca şi situarea în imediata vecinătate a Bizanţului, precum şi multiplele legături economice, culturale şi religioase cu acesta au făcut ca muzica psaltică bizantină nu numai să fie adoptată în cult de către străromâni şi mai apoi de români, ci să înregistreze un curs şi o dezvoltare, care dau dreptul culturii române să aibă un cuvânt greu în ceea ce priveşte evoluţia şi posibilitatea cunoaşterii trecutului îndepărtat al muzicii bizantine.

O privire atentă asupra muzicii clasice româneşti conduce la concluzia că aceasta îşi are sursa de inspiraţie în vechea muzică populară românească, precum şi în muzica bizantină şi a Psalmilor. Unele ştiri vorbesc despre practicarea muzicii la noi, cum este ştirea despre martiriul *Sfantului Sava de la Buzău (372),* despre care ni se spune că era cântăreţ de psalmi şi cultiva această cântare cu mult zel. Tot din această perioadă antică ne-a rămas, de la episcopul *Niceta de Remesiana (sec. IV-V),* un imn *„Te Deum laudamus"*, care reprezintă un model de muzică ce a circulat la populaţia străromână. Tot o mărturie a prezenţei muzicii bizantine în perioada de început este şi *Condacul Naşterii Domnului,* creaţie a *Sf. Roman Melodul (sec. VI)*, care a circulat într-o formă simplă şi a cărui construcţie modală este în *Ehul 3 bizantin.*

O altă caracteristică a muzicii bizantine pe pământul ţării noastre este unitatea ei. Ca şi muzica populară, muzica bizantină a avut un caracter unitar la toţi românii, chiar şi la cei uniţi cu Roma (la inceputul sec. al XVIII-lea), desigur, cu unele diferenţieri stilistice datorate, în bună parte, influenţei creaţiei populare şi mai ales oralităţii, ca în Banat, Transilvania şi Bucovina.

Alături de cântecul popular, cântarea bisericească a constituit al doilea izvor al fenomenului sonor muzical pe pământul românesc şi o pârghie de nădejde în apărarea conştiinţei etnice. Şi, ceea ce este şi mai important, este faptul că el a rămas fidel acestui filon muzical până astăzi.

Un alt aspect foarte important al muzicii bizantine româneşti îl constituie descoperirea în bibliotecile, arhivele şi muzeele din ţară şi chiar şi în unele de peste hotare, a unui număr impresionant de mare de manuscrise muzicale bizantine. Cercetatorii români actuali, care au întreprins o acţiune de studiere şi valorificare a documentelor muzicale din trecut, au descoperit peste 1.000 de astfel de documente muzicale, dintre care peste 200 cu muzică şi notaţie vechi bizantine, adică anterioară secolului al XIX-lea, când a avut loc acea reformă a muzicii bizantine, cunoscută sub numele de reforma hrisantică (realizată de trei mari cunoscători ai acestei muzici: Hrisant Mitropolitul, Grigorie Levitul şi Hurmuz Hartofilaxul, toţi din Constantinopol). Reforma a fost pregătită în timp, dar s-a aplicat în anul 1814, iar la noi a fost adoptată începând din 1816. Acest fond de manuscrise muzicale din perioada medievală reprezintă un tezaur de mare importanţă muzicală şi cultural-naţională. Cercetarea lor ne dă o imagine asupra muzicii bisericeşti pe pământul României, asupra dezvoltării şi rolului cultural-artistic din perioada medievală şi post medievală a istoriei poporului român şi a Bisericii Ortodoxe Române. Între acestea amintim: *Lecţionarul evanghelic de la Iaşi*, manuscris în notaţie ecfonică, care datează din secolul al X-lea; trei *Stihirare*: cel de la Iaşi din sec. al XIII-lea, cel de la Bucureşti din sec.al XIV-lea şi cel de la Putna din sec. al XV-lea; nouă manuscrise rămase de la mănăstirea Putna, unde a existat o vestită şcoală de muzică bizantină. Astfel de şcoli au esistat şi în alte centre româneşti de cultură, ca Suceava, Iaşi, Bucureşti, Braşov, Făgăraş, Socola, Neamţ etc. Aşa se face că în anul 1558 domnitorul Alexandru Lăpuşneanu solicita comunităţilor ortodoxe din Lvov şi Przemisl să trimită în Moldova (probabil la Suceava) patru tineri cu voci frumoase pentru a învăţa cântările greceşti şi sârbeşti (adică muzica bizantină cu text grecesc şi slavon). Pe la sfârşitul secolului al XVI-lea, patriarhul Dorothei, călătorind în ţara noastră, împreună cu protopsaltul Ieremia de la Constantinopol, ne spune despre domnitorul Petru Şchiopul că: „El iubea încă şi cântăreţii şi avea un iscusit dascăl de cântări. În anul 1657, Suzana Lorantffy, văduva lui Gheorghe Racoczi I, înfiinţa la Făgăraş o şcoală în care să se predea şi muzica bisericească în limba română. În anul 1715, din gramata patriarhului Samuil al Alexandriei, reiese clar că la biserica Colţei din Bucureşti exista o şcoală unde se învăţa şi cântarea bisericească. Cincizeci de ani mai târziu, în 1765, la Academia Domnească din Iaşi, a fost numit un profesor special de muzică bisericească, iar în 1776, prin hrisovul obştesc al şcolilor, dat de Alexandru Ipsilanti, se prevedea pentru colegiul Sf. Sava din Bucureşti: „pentru acei care vor să îmbrăţişeze carierea bisericească orânduim în Prea Sfânta Mitropolie un dascăl pentru *sacra teologie* precum şi un dascăl pentru muzică". Şi menţiunile istorice pot continua. Din sec. al XVII-lea se păstrează în bibliotecile din ţară şi din străinătate peste 20 de manuscrise, toate cu text grecesc. Din sec. al XVIII-lea au fost catalogate 145 de manuscrise, dintre care 116 cu text grecesc, 9 cu text românesc, 19 bilingve (grec-roman sau invers) şi unul cu text slav-grec.

Tot din acest secol (XVII), provine şi primul manuscris muzical cunoscut până acum cu textul în limba română: *Psaltichia rumânească,* scrisă de Iromonahul Filothei sin Agai Jipei, la anul 1713, în Bucureşti.

În străinatate există un fond de manuscrise muzicale bizantine scrise în ţara noastră, fie donate, fie înstrăinate, cum sunt cele de la mănăstirea Mahera din Cipru, mănăstirile din Ianina, din Grecia, la Moscova şi Leningrad, la Leipzig, mănăstirea Leimokos din insula Lesbos, Viena, Sofia şi Manchester, la Copenhaga, la Muntele Athos, existând şi posibilitatea descoperirii în continuare a unor manuscrise vechi şi în alte locuri, provenind din ţara noastră. Cercetările continuă şi se fac sistematic. Este aproape de prisos să mai spunem că, în afară de importanţa strict muzicală, manuscrisele amintite au şi o importanţă documentar-istorică deosebită.

Este bine de ştiut că din cele mai îndepărtate secole muzica a ocupat un loc important în structura spirituală a poporului nostru. Această artă minunată a sunetelor, datorită trecerii timpului, a căpătat şi o funcţie informativ-istorică, oferind adesea argumente dintre cele mai importante pentru cercetarea şi cunoaşterea trecutului artistic şi cultural al poporului nostru, stând marturie vie în favoarea existenţei pe meleagurile noastre, a unei culturi străvechi, unitare şi în continuă dezvoltare. Cu ajutorul lor, ca şi cu acela al datinilor, poveştilor, muzicii şi poeziei populare, care constituie, cum spunea Alecu Russo, adevarate arhive populare, se poate reconstitui trecutul îndepărtat, mai puţin cunoscut. Din analiza acestor manuscrise, putem cunoaşte şi unele aspecte privind evoluţia însăşi a muzicii bisericeşti, la noi. Astfel, dată fiind limba în care sunt scrise aceste manuscrise, se poate deduce clar că originea muzicii este orientală-bizantină. Din secolul X, romanii au adoptat în Biserică şi în cancelarii şi limba slavonă, slujindu-se în ambele limbi, dar ritul şi cântarea au rămas cele bizantine. Aşa că nu se poate vorbi de o Liturghie slavonă, de un rit slavon sau de o cântare slavonă. Putem vorbi, şi acesta este conţinutul corespunzător al noţiunilor, de forme de cult de tip bizantin, cu text literar în limba slavonă.

Aceste concluzii reies clar din analiza simplă a manuscriselor care, toate, fără excepţie, conţin muzica bizantină, sunt scrise în notaţia bizantină, având doar textul literar mai mult în limba greacă, dar şi în limba slavonă sau română. Un simplu calcul făcut pe manuscrisele de la Putna este edificator. Toate aceste manuscrise totalizează 2386 pagini cu text muzical bizantin. Din acest total, doar 244 de pagini au text în limba slavonă, dar nu există la noi nici un singur manuscris în notaţie bizantină cu textul integral în slavonă. Muzica acestor pagini este, fară nici o îndoială, toată bizantină, în notaţie bizantină.

Bazaţi pe această realitate incontestabilă, cercetatorii au tras concluzia că nici de o cultura muzicală slavonă nu poate fi vorba, din moment ce toată muzica strânsă în manuscrise ar fi de tip bizantin, în notaţie bizantină, cu structura formelor şi a ehurilor specifice muzicii bizantine. Nimic nu ne îndreptăţeşte să socotim că ar fi existat o muzică de tip slavon, atâta timp cât în manuscrisele amintite nu este în slavonă decât limba şi textul. Faptul că notaţia muzicală, ehurile, într-un cuvânt întreaga structură a muzicii (conservate în cele peste 200 manuscrise muzicale vechi aflate în ţară) se aflau în uz la Bizanţ (dovadă prezenţa unui mare număr de psalţi bizantini în cuprinsul acestor manuscrise), confirmă că relaţiile românilor cu Bizanţul şi cu Athosul au determinat nu numai împrumuturi, preluări subiective de muzică, ci au avut şi o direcţie inversă, din lăuntru în afară: muzica de cult de tip bizantin creată în Ţările Române, de către români pentru români, a fost cunoscută şi ea peste hotare, unele cântări fiind preluate de popoarele vecine ortodoxe. Aşa pot fi menţionate *Pripelele,* creaţia lui Filothei Monahul de la Cozia, melod român, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrân (1386-1418), care au circulat la ruşi, sârbi şi la bulgari. Tot aşa se poate spune despre *Stihira Sfantului Ioan cel Nou de la Suceava,* creaţie a protopsaltului Putnei, Evstatie, care a circulat în manuscrise ruseşti până în secolul al XVII-lea. La fel, la Lvov şi Przemisl au circulat cântări ale psalţilor putneni, care au pătruns şi la ruşi sub denumirea de *raspev putnevski.*

Primele menţiuni despre executarea muzicii bizantine în limba română se păstrează din secolul al XVII-lea, iar la începutul sec. al XVIII-lea se consemnează săvârşirea integrală a Sf. Liturghii în limba română, la Bucureşti, urmând ca de acum înainte cultul nostru, împreună cu cântarea bisericească, să se săvârşească în limba română. Aceasta nu însemnă însă că practicarea muzicii bizantine în Biserica Ortodoxa Română s-a făcut în limba naţională numai la datele menţionate, ci, cu siguranţă, că ea a intrat în uzul liturgic cu mult timp înainte, mai ales în bisericile de la sate, unde cărţile şi manuscrisele cu muzica oficială pătrundeau foarte greu şi unde cântarea se practica după auz.

Acest curent muzical neoficial, dar practic şi folositor maselor largi de credincioşi, a mers paralel cu cel oficial de la bisericile din centrele eparhiale sau din marile mănăstiri. Astfel, pe la 1640, este semnalată la Iaşi, alături de Şcoala Domnească, existenţa unei şcoli ai carei elevi recitau şi cântau, în faţa

domnitorului, latineşte şi româneşte. Călugărul misionar Marco Bandini pomeneşte, în jurnalul său de călătorie prin Muntenia şi Moldova, că în anul 1647, în ziua de Bobotează, copii de 7 ani cu fete frumoase cântau cu voce limpede, în limba română, Doxologia. Iar diaconul Paul de Alep, însoţind într-o vizită prin Ţările Române pe patriarhul Antiohiei, Macarie, semnalează cântarea bilingvă în biserica domnească din Tirgovişte, astfel: „În ziua de Paşti, canonul învierii a fost cântat pe muzică bizantină în mod foarte plăcut, la strana dreaptă greceşte, iar la strana stângă româneşte.

Veacul al XVIII-lea este veacul introducerii depline a limbii române în cult. Muzica s-a tradus şi prelucrat în limba română pentru toţi, reprezentând prima fază a acţiunii de românizare a slujbelor bisericeşti, acţiune începută de Filothei Jipa şi continuată tot restul sec. al XVIII-lea şi începutul sec. al XIX-lea. *Psaltichia* lui Filothei devine manualul tip de traducere şi este preluat de toţi urmaşii săi, inclusiv de braşoveanul Ion sin Radu Duma, care îl introduce la Braşov, în 1851. Recent, aceasta Psaltichie a fost transcrisă integral în notaţie modernă pentru uzul tuturor celor interesaţi să cunoască melodiile bizantine anterioare reformei muzicii psaltice din 1814-1816.

De asemenea, au fost tipărite în facsimil, însoţite de studii analitice, câteva dintre cele mai vechi manuscrise muzicale vechi bizantine (Lecţionarul evanghelic de la Iaşi şi două din cele de la Putna). Datorită înfiinţării unor şcoli de mùzică în limba română, la Bucuresti, Neamţ şi la Braşov, manuscrisele în limba română se înmulţesc, numele psalţilor români apar din ce în ce mai frecvent ca autori de cântări, dascăli sau copişti. Între aceştia, putem numi pe Filothei Jipa, dascălul Sarban, Ion sin Radu Duma Braşoveanul, Constandin protopsaltul, Naum Rimnicanul, Iosif de la Neamţ, Mihalache Vlahul, Nil Poponea, Visarion Ieromonahul de la Neamţ s.a.

A doua jumatate a veacului al XVIII-lea este o perioadă de frământări pe linie muzicală bizantină, care pregătesc terenul pentru reforma ce va avea loc în 1814 la Constantinopol şi care va fi adoptată neântârziat de Biserica Ortodoxă.

La 6 iunie 1817 este atestată documentar înfiinţarea şcolii de muzică bisericească în *„noua sistimă"*, la biserica „Sfântul Nicolae -Şelari" din Bucureşti, profesor fiind numit Petru Manuil Efesiu (1840), care însuşi se desăvârşise în şcoala nou înfiinţată la Constantinopol. Acesta, sprijinit de domnitorul Caragea Vodă, organizează şcoala pe baze noi, mai pedagogice şi mai ştiinţifice. Aşa se face că în 1820 pune bazele primei tipografii de note muzicale psaltice din lumea ortodoxă orientală, aici la noi, tipărind două volume de cântări bisericeşti cu textul grecesc: *Noul Anastasimatar* şi *Doxastarul* prescurtat. Marii protopsalţi români formaţi în această şcoală, apoi ei înşişi instruind pe alţii (la scurt timp, Macarie Ieromonahul era numit epistatul celor patru şcoli de psalitichie din Bucureşti), s-au adaptat, fără şovăieli şi cu toată convingerea, acestui nou sistem muzical plămădit în capitala strălucitorului Bizanţ de altădată, sistem care, datorită reducerii numărului de semne muzicale, fixării felurilor de tonuri, ca şi a tempourilor sau tacturilor (irmologic, stihiraric şi papadic) etc., aducea ceva nou în evoluţia firească a acestei arte.

Aceşti oameni, animaţi de dorinţa lor fierbinte de a cânta pre limba patriei şi cu ei tot românul, au reuşit să impună, de la început, acestui mod de cântare o notă specific românească, creând, astfel, o muzică nouă, păstrată cu sfinţenie şi astăzi în Biserica noastră. Ei au stabilit tipare precise, dar nu rigide, pentru toate cântările bisericeşti pe cele opt moduri, aşa încât, chiar atunci când unii protopsalţi de mai tirziu vor încerca să fie cât mai originali în compoziţiile lor psaltice, nu se vor putea abate de la modelele create de mai marii psaltichiei româneşti de la începutul secolului al XIX-lea. Menţionăm câteva figuri de mari protopsalţi compozitori români din secolele al XIX-lea şi al XX –lea, din toate provinciile româneşti.

În Muntenia, se impun cu pregnanţă marii protopsalţi, precum: Macarie Ieromonahul (1775-1836),[3] Anton Pann (1797-1854),[4] Ştefanache Popescu (1824-1910), care a continuat munca celor doi, lăsând apoi ştafeta ilustrului său ucenic Ion Popescu-Pasărea (1871-1943) - care l-a depăşit chiar şi pe Anton Pann prin numărul tipăriturilor muzicale - Varlaam Protosinghelul (1808-1894), Ghelasie Arhimandritul (după 1854)[5]; Neagu Ionescu (1837-1917) şi Nicolae Severeanu (1864-1941), reprezentanţii şcolii buzoiene; Amfilohie Iordănescu (cca. 1870-cca. 1934), Anton Uncu (1909-1976) şi mulţi alţii.

---

[3] Macarie Ieromonahul va tipări la Viena, în 1823, primele cărţi de muzică bisericească în limba română: *Teoreticonul, Anastasimatariul şi Irmologhionul.*

[4] În numai 14 ani (1840-1854), Anton Pann a reuşit să dea la lumină, în tipigrafie proprie, 14 titluri de cărţi de muzică bisericească.

5 Ghelasie Arhimandritul este creatorul *Doxologiei pe glasul 5.*

În Moldova, se remarcă protopsalţii: Dimitrie Suceveanu[6], Nectarie Frimu, devenit arhiereul Nectarie Tripoleos (după 1850), Iosif Naniescu,[7] Filotei Moroşanu[8], Victor Ojog [9]ş.a.

În Transilvania şi Banat activează George Ucenescu[10], Dimitrie Cunţan (1837-1910), Trifon Lugojan (1874-1948), Atanasie Lipovan (1874-1947) şi alţii, care au consemnat în scris toate cântările bisericeşti ce circulau pe cale orală în aceste părţi de ţară, unde muzica bizantină se răspândise în egală măsură.

Şcolile componistice importante au apărut în secolul al XIX-lea în Moldova, acolo unde îşi desfăşurau activitatea Gavril Muzicescu, Ciprian Porumbescu, Eusebiu Mandicevschi şi în Transilvania şi Banat, acolo unde creau Gheorghe Dima, Iacob Mureşanu şi Ion Vidu.

Adevărata muzică de inspiraţie folclorică, precum şi tonalităţile sublime ale muzicii bizantine, eliberate de influenţele sonore şi ritmice proprii şcolilor componistice romantice din Germania şi Franţa, pătrund o dată cu înfiinţarea Coralei "Carmen".[11]

In acest cadru îşi încep activitatea D. G. Kiriac şi George Cucu. Acum se manifestă aşa-numita "generaţie a frontului" (generaţia care a luptat pe front în al doilea razboi mondial). Această generaţie a purtat geniul tutelar a lui George Enescu şi a inclus în rândurile ei talente componistice de excepţie, cum au fost: Mihail Jora, Mihail Andricu, Sabin V. Dragoi, Dimitrie Cuclin, Marţian Negrea, Constantin Dimitrescu.

Urmaşii generaţiei de compozitori aflate sub geniul muzical enescian, au contribuit deopotrivă la perfecţionarea şcolii componistice româneşti. Ei sunt Paul Constantinescu, Sigismund Toduţa, Zeno Vancea, Ion şi Gheorghe Dumitrescu, Alfred Mendelsohn, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Theodor Rogalski.

Generaţia de după război număra compozitori de marcă, precum: Tiberiu Olah, Ştefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, Dumitru Capoianu, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu, Cornel Ţăranu şi, ulterior, Nicolae Brandus, Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan, Octavian Nemescu, Corneliu Cezar.

Stilul de creaţie al şcolii componistice româneşti este divers, plecând de la mijloace de expresie prezente în muzica occidentală, luate ca teză, până la cele întâlnite în muzica populară, luate ca antiteză, ajungând astfel la o sinteză originală.

---

6 Dimitrie Suceveanul (1813-1898) a devenit celebru mai ales prin alcătuirea şi tipărirea în româneşte a Idiomelosului unit cu Doxastarul, la Neamţ, în 1856-1857)

7 De la Iosif Naniescu (1818-1902) ne-a rămas celebrele răspunsuri liturgice pe glasul 8.

8 Filotei Moroşanu (1876-1951) este autorul melodiei pe glasul 8 a imnului *Lumină lină* de la Vecernie

9 Victor Ojog (1909-1973) a alcătuit şi tipărit *Anastasimatarul* mănăstirii Neamţ.

10 George Ucenescu (1830-1896), de la Şcoala românească din Şcheii- Braşovului, a fost elev al lui Anton Pann.

11 Societatea muzicală Carmen este înfiinţată la sfârşitul sec.al XIX-lea, preocupată fiind de creaţiile cu adevărat valoroase.

BIBLIOGRAFIE

VASILE, Vasile - *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti*, Editura didactică şi pedagogică, R.A., Bucureşti,1995

PLOEŞTEANUL, Nifon - *Carte de muzică bisericească pe psaltichie şi pe note liniare*, Tipografia cărţilor bisericeşti, Bucireşti, 1902

ALEXE, Ştefan - *Sf.Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică din sec.al IV-lea şi al V-lea*, Studii teologice, Bucureşti, An.XXI, Seria a II-a, nr.7-8, sept.-oct.1969

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Propedii ale muzicii psaltice în notaţie cucuzeliană,* Studii şi cercetări pentru istoria artei, Seria Teatru-Muzică-Cinematografie, tom.XXII/1975

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Cultura muzicală de tradiţie bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII şi începutul secolului XIX şi aportul original al culturii autohtone,* Bucureşti, Ed.muzicală, 1989

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Filothei sin Agăi Jipei- Psaltichie rumânească,* vol.I- *Catavasier,* vol.III-*Stihirar,* vol.IV- *Stihirar-Penticostar,* Bucureşti, Buzău, Editura muzicală, Ed. Episcopiei Buzăului, 1981, 1984, 1986, 1992

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Ion sin Radului Duma Braşoveanu*, Studii de muzicologie, vol X, Bucureşti, Editura muzicală, 1974

BUCUR-BARBU, Sebastian - *Învăţământul psaltic până la reforma lui Hrisant,şcoli şi propedii,* Studii „Biserica Ortodoxă Română", Bucureşti, An.XCVIII, nr.3-4, mart.-apr.1980

*Printre textele studiate în scopul realizării acestui referat se află şi textul aflat pe adresa : www.creştinism –ortodox.ro/html/09/9d_muzica_în_biserica_ortodoxa_romana.html,, din care am preluat „grosso modo" pasaje întregi.

SUITELE PENTRU VIOLONCEL DE JOHANN SEBSTIAN BACH

Johann Sebastian Bach – painea mea cea de toate zilele
George Enescu

Prof. **Carmen Zaharia Danicov**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iași

Frumosul, sentiment ce se manifestă în viața noastră cotidiană ca o atracție față de tot ceea ce este agreabil, și prin respingerea a tot ceea ce este urât, constituie mărturia supremă despre originea divină a omului.

În viața individului, *Arta* - asemănată cu o nesfârșită podoabă ce implică diferite ritmuri, forme și culori - a avut ca suport ***frumosul,*** reflectat în diferite chipuri artistice.

Muzica este *arta de a gândi prin sunete*, dar într-un proces de *creație autentică*, artistul organizându-și sunetele în conformitate cu nevoia sa de a-și *limpezi* și *obiectiva* atitudinea față de viață și conform modului în care înțelege sensul acesteia. El înlănțuie și combină sunetele pentru a comunica ceva ce se află *dincolo* de sonor, *deasupra* lui.

La fel, interpretul transmite acel inefabil inexistent în textul partiturilor parcurse, învățând să înțeleagă muzica și dintr-un alt punct de vedere — al acelei aspirații permanente spre o lume spirituală *"transcendentă sonorului"* (cf. George Bălan - "Arta de a înțelege muzica").

Din punct de vedere artistic, ***Barocul*** marchează cea mai largă comuniune cunoscută până în secolele XVI și XVII, între diferitele puncte ale globului, fiind primul *stil de artă* căruia i se poate surprinde - în același interval temporal - o extindere planetară.

Premisele ***Barocului*** au fost pregătite de *Reforma stilului muzical* de la cumpăna secolelor XVI și XVII, fenomen care a constat în apariția unor *forme* și *genuri* muzicale noi.

Polifonia complicată a *Renașterii* a cedat în favoarea simplității contururilor și a melodicii, virtuozitatea tehnică trece pe un plan secundar, toate acestea — în favoarea clarității muzicii.

Tot astfel, s-a trezit *simțul armoniei*, care se bazează pe tonalitățile *majoră* și *minoră.*

Calea spre monodia cu acompaniament instrumental a fost deschisă de noul mijloc tehnic ce a primit denumirea de *Basso continuo.* Acesta a adus cu sine în locul *tehnicii lineare*, tipică stilului polifonic - tehnica acordică, *verticală*, construită pe fundamentul basului. La realizarea *basului continuu* contribuiau instrumente ca: orga, clavecinul, chitara, precum și ansamblurile instrumentelor cu arcuș.

Genurile vocal- instrumentale în Baroc

* ***Cncertul bisericesc*** (în italiană - *Concerti ecclesiastici),* dintre reprezentanții de marcă distingându-se L.G. de Viadana.
* ***Oratoriul***, gen în care au compus F. Neri, G. B. Palestrina (în Italia), M. A. Charpentier (în Franța), H. Schutz și Bach (în Germania). Ca formă derivată a *oratoriului* s-a constituit ulterior *pasiunea*.
* ***Cantata***, gen al cărei înțeles etimologic se referea la o lucrare vocală, spre deosebire de *"sonata"* - o lucrare instrumentală. Tipul definitiv al cantatei s-a cristalizat abia în secolul al XVII-lea, lucrarea fiind alcătuită din *arioso* și *recitativ*, cu sprijin pe *basso continuo.*

Genurile instrumentale în Baroc

*** *Sonata pentru vioară.*** Dacă iniţial lucrările aparţinând acestui gen erau compuse - de regulă - pentru două instrumente soliste şi un *bas continuu*, după 1650 genul capătă o uimitoare înflorire, cristalizându-se două tipuri:
a) - *sonata da chiesa* şi b) - *sonata da camera*, aceasta din urmă fiind compusă dintr-un ciclu de dansuri (o suită de dansuri).

A. Corelli a fost acela care a dus la apogeu genul *sonatei pentru vioară*, autorul fiind şi exponentul tipic al măiestriei violonistice (al cărei ideal îl reprezentau cantabilitatea, bogăţia tonului, simplitatea şi generozitatea sentimentelor, precum şi nobleţea frazei.).

*** *Concertul instrumental***, în formă de *concerto grosso* este genul a cărui construcţie liberă se constituie pe un *dialog* între solist (grupul de solişti) şi orchestră, gen în care s-au cristalizat trei mişcări: *Allegro, Adagio (Andante)* şi *Allegro Finale*. Maestru al aşa-numitului concert italian a fost Antonio Vivaldi.

*** *Suita instrumentală*** reprezintă un alt gen specific muzicii din secolul al XVII-lea, lucrarea fiind constituită dintr-o succesiune de dansuri.

Începuturile timide ale ***Suitei*** - ca gen - datează din secolul al XVI-lea, când în muzica pentru lăută şi-au făcut apariţia câteva dansuri, care se succedau pe baza principiului contrastant.

Ulterior, *Suita* a fost interpretată de ansambluri de instrumente cu arcuş, pentru ca mai apoi să fie dedicată *clavecinului.*

Unitatea lucrării era asigurată de tonalitatea comună tuturor părţilor componente, iar contrastul reieşea din alternanţa *ritmurilor ternare* cu cele *binare* ale diferitelor dansuri din *suită*.

Prototipul Suitei instrumentale - alcătuită din Preludiu, Pavana, Gagliarda, Allemande şi Courante - a fost consacrat de muzica scrisă pentru *lăută*, al cărei maestru a fost francezul Denis Gaultier.
A mai existat obiceiul de a insera în cadrul *Suitei* dansuri de salon precum: Branle, Bourree, Passepied, Gavotte, Musette, Gigue, Sarabanda, Loure, Rigaudon şi Siciliana, precum şi Ciaccona şi Passacaglia (ambele construite pe un *bas ostinat*).

Corolar al dansurilor franceze de salon a fost *Menuetul*, expresia maximă a galanteriei de la *curte*.

Evoluţia genului *Suitei orchestrale* a fost posibilă datorită contribuţiei lui J. B. Lully, care a destinat-o muzicii de balet. În acest caz, *Suita* era precedată de o uvertură, care a devenit ulterior tipică şi de nelipsit din *suita orchestrală*.

Pentru ***Suită*** a fost utilizat temporar şi termenul de ***Partită***, forma ciclică a acesteia definitivându-se în secolul al XVII-lea. Scheletul ei se baza pe succesiunea a patru dansuri principale - Allemande, Courante, Sarabande şi Gigue.

Înnoiri în sfera limbajului muzical

Muzica franceză a fost aceea care a determinat evoluţia ***Suitei pentru clavecin*** şi a reuşit s-o afirme ca pe un maximum în ce priveşte ***forma.***

Prin farmecul melodiei, prin ornamentaţia bogată, prin ritmica subtilă şi rafinată, cât şi prin armonia originală, *Suita franceză* a devenit o culme a creaţiei muzicale în epoca *Rococo.*
Reprezentanţi de marcă în compunerea genului au fost Ch. de Chambonnieres, A. le Begue, fraţii Couperin şi, în final, Jean-Philippe Rameau.

Urmaşi ai *Şcolii franceze* au fost compozitorii germani J. Froberger, J. Pachelbel, G. Muffat şi J. S. Bach, asupra căruia *Suita franceză* a exercitat o puternică influenţă.

Un rol important în formarea *Suitei preclasice* l-au avut dezvoltarea şi perfecţionarea instrumentelor, care în sec. al XVI-lea şi al XVII-lea se îmbogăţesc prin apariţia *viorii*, a *clavecinului* şi *virginalului* etc.

În sec. al XVI-lea, pentru acompanierea unor dansuri şi a pieselor vocale, au fost folosite cu predilecţie două instrumente: *lăuta (luth)*, şi *orga portabilă* cu tuburi sonore.

Secolul al XVI-lea poate fi socotit un important punct de plecare în dezvoltarea *muzicii instrumentale*, care — iniţial — a avut doar rol de acompaniament, pentru ca ulterior să se constituie în *gen* de sine stătător.

Noile instrumente solicitau un repertoriu adecvat, iar creaţiile apărute influenţau — la rândul lor — formarea unei tehnici desăvârşite în interpretarea instrumentală, creându-se astfel o benefică *interdependenţă.*

Între teoreticienii secolului al XVII-lea, un loc de frunte îl deţine Marin Marsenne (1588 - 1648), originar din Franţa, care în tratatul epocal "*Harmonie universelle*" a descris instrumentele muzicale ale timpului.

Un alt material preţios în istoria instrumentelor îl constituie lucrarea "*Syntagma Musicum*", scrisă între 1615 - 1620 de către germanul Michael Praetorius.

J. S. Bach reprezintă acel stadiu din evoluţia spirituală a omului, când acesta se simţea legat — printr-o infinitate de fire invizibile — cu Universul şi cu Creatorul său.

Sublima ordine şi armonioasa înţelepciune a acestuia din urmă este tocmai ceea ce evocă Bach, desigur nu direct, ci reflectat de sufletul uman.

Bach a fost *abisal* pentru că a trecut "dincolo" de el însuşi, în infinitatea spaţiilor spirituale, regăsindu-se ca parte a acesteia, ca scânteie a focului divin.

Provenind dintr-o familie de muzicieni, organişti şi cantori, stabiliţi în regiunile Turingiei şi Saxoniei, *omul Bach* (21 martie 1685 - 28 iulie 1750), şi-a desfăşurat viaţa între curţile princiare şi Biserică, datorită *funcţiilor muzicale* pe care le-a deţinut, fiind nevoit să compună pentru diferite evenimente.

S-a format sub îndrumarea fratelui său mai mare, Johann Christoph Bach, important organist. Şi-a petrecut mult timp copiind în secret compoziţiile contemporanilor săi, pe care fratele sever îi interzicea să le includă în repertoriul personal.

După asimilarea artei interpretative în domeniile: *vocal*, *violonistic* şi *organistic*, Bach a călătorit în diferite oraşe ale Germaniei, unde a îndeplinit slujbele de organist, cantor şi director (la *"Collegium Musicum"*, înfiinţat de Telemann).

După îndelungi insistenţe, Bach a obţinut titlul de *"compozitor de curte"* din partea regelui August al III-lea de Saxa.

Contemporanii lui nu şi-au dat seama de măreţia spiritului şi a creaţiei sale. Abia datorită eforturilor lui Felix Mendelssohn-Bartholdy, după 100 de ani de la premiera "Patimilor după Matei", a început renaşterea artei lui Bach. De atunci, muzica lui a devenit fundamentul culturii muzicale moderne. Individualitatea muzicii lui Bach, alături de perfecţiunea în ce priveşte construcţia, au devenit *modele* pentru toţi marii compozitori — Mozart, Beethoven, Chopin ş.a.

Muzica instrumentală

La loc de frunte în cadrul compoziţiilor lui Bach se situează **muzica pentru orgă**, care avea o puternică tradiţie în Germania. De la organiştii vremii (culminând cu Dietrich Buxtehude) compozitorul a preluat cele mai importante genuri: *preludiul, toccata, fantezia, sonata, preludiul de coral, passacaglia*, dar — mai presus de toate — ***fuga***.

Muzica pentru pian a lui J. S. Bach este — de fapt — muzică pentru clavecin şi clavicord. Majoritatea lucrărilor destinate clavecinului au fost compuse în scop pedagogic - Bach le-a dedicat celei de-a doua soţii, Ana Magdalena şi celui mai mare dintre fiii săi, Wilhelm Friedemann.

Astfel, amintim: * *Suitele Engleze* şi *Suitele Franceze*,
* *Partitele*,
* *Concertul Italian* (fără acompaniament orchestral),
* *Variaţiunile Goldberg*,
* *Preludii şi Fughette* pentru începători,
* *Invenţiuni la două şi trei voci*,
* *Toccate*,
* *Fantezia Cromatică şi Fuga*,

* *Clavecinul Bine Temperat* (in două volume),
culminând cu **Ofranda Muzicală* şi cu * *Arta Fugii*

Muzica de cameră cuprinde - la loc de cinste - Sonatele pentru vioară solo (cu celebra *Ciaccona*),unde compozitorul tratează tehnica violonistică în mod *polifonic.* La acestea se adaugă Sonatele pentru vioară şi pian, precum şi Sonatele pentru violoncel.

Lucrările orchestrale ale lui J.S. Bach sunt: *Uverturile* în stil francez, *Concertele grossi* (subintitulate *Brandenburgice*) şi *concertele pentru vioară.*

Genul Suită în creaţia lui J. S. Bach

Procesul de formare a ***Suitei*** cunoaşte două etape, ale căror rezultate au dus la desăvârşirea genului, atât pe linia *conţinutului*, cât şi a *formei.* De aici au rezultat cele două tipuri de bază, denumite simbolic ***Suita preclasică*** şi ***Suita modernă.***

Suita Barocă, lucrare instrumentală / orchestrală pluripartită, este formată dintr-o succesiune de piese (diferite ca număr), contrastante din punct de vedere al mişcării şi al caracterului, *liantul* fiind *tonalitatea comună* şi *stilul* acestora.

Secolul al XVI-lea poate fi considerat un punct de plecare în dezvoltarea *muzicii instrumentale.* Iniţial, aceasta era legată de *muzica vocală* şi de cea *de dans,* dar — odată cu perfecţionarea instrumentelor — s-a impus necesitatea unui repertoriu adecvat, ceea ce a contribuit la emanciparea treptată a muzicii instrumentale şi la constituirea unui *stil specific.*

Înainte de apariţia ***Suitei*** *spiritul* acesteia se manifesta deja în compoziţii ciclice (bazate pe o temă comună), sau în dansurile cu repriză înrudită melodic,

În evoluţia gândirii muzicale, ***Suita*** este prima formă instrumentală în care mai multe mişcări s-au combinat într-o construcţie închegată.

Creaţia lui J.S. Bach reprezintă un **maxim** de realizare artistică a genului *Suită* , în varianta sa *barocă.*

Suitele pentru violoncel de J. S. Bach — Suita I în Sol Major

a) Părţile componente ale Suitei
b) Succintă analiză a Preludiului din Suita I

În perioada în care Bach îşi scria ***Suitele pentru violoncel solo,*** epoca de înflorire a ***violei da gamba*** (precum şi a creaţiei pentru acest instrument) se apropia de sfârşit.

În schimb, ***violoncelul*** se elibera de statutul modest de sprijinitor al *basului continuu*, îndreptându-se tot mai mult spre *autonomia melodică.*

Înzestrat cu o uimitoare pasiune pentru muzică şi manifestând o spontaneitate şi o creativitate cu totul speciale şi de neegalat, Bach reuşea sa impresioneze audienţa prin elaboratele sale compoziţii, pornite de la teme simple, compoziţii în care strălucea o inepuizabilă fantezie legată de armonia cea mai pură şi mai înălţătoare.

Toate temele muzicale ale lui Bach au — în esenţă — o profundă sinceritate şi o poezie melodică inspirată, plină de o bogăţie de invenţii ritmice inepuizabile.

În ***Suitele*** lui Bach stăruie o graţie izvorâtă din combinaţii ritmice surprinzătoare, din minunatele broderii de contrapunct, toate acestea datorându-se cunoştinţelor profunde pe care Bach le stăpânea.

Suitele pentru violoncel solo reprezintă nu numai o minunată şi complexă şcoală — în care se întâlnesc variate forme de studiu — dar şi o treaptă superioară de interpretare şi virtuozitate, ele constituind, fără exagerare, ***baza*** studiului la violoncel, oferind instrumentistului numeroase posibilităţi de tehnică şi interpretare. În studiul acestora interpretul descoperă *emoţie, profunzime, sinceritate*, etc.

Cele şase *Suite pentru violoncel* ale lui Bach pot fi cercetate atât în textul lor original (foarte clar în scriitură, în care autorul nu a specificat nici o indicaţie de expresie), cât şi în diferitele ediţii apărute în decursul timpului. Azi sunt apreciate ca fiind foarte aproapiate de intenţiile compozitorului ediţiile ***Urtext*** din Germania, ***Chester*** din Anglia, ş.a.

Ciclul celor şase suite pentru violoncel solo a fost compus între anii 1717 şi 1723. Multă vreme după dispariţia autorului ele au fost însoţite în decursul anilor de acompaniament de pian, pentru ca ulterior să se renunţe la acesta (este cunoscut acompaniamentul pentru pian realizat de Robert Schumann).

Părțile componente ale Suitei I în Sol Major

Fiecare dintre suitele pentru violoncel este compusă din șapte părți.

1. Preludiu
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Menuet I
6. Menuet II
7. Gigue

Singura parte din Suită care nu provine din dans este ***Preludiul.*** În Suitele nr. 3 și 4 Menuetele sunt înlocuite de Bourree, iar în Suitele nr. 5 și 6 locul celor două Menuete este luat de două Gavotte.

Preludiul are un metru binar și un tempo moderat.

Allemande este - de asemenea - în metru binar și se execută într-o mișcare lină, egală, plină de sinceritate.

Courante aduce un contrast față de partea precedentă, atât prin metru (aici - ternar), cât și prin caracter, fiind o piesă vioaie, rapidă, cu un ritm simplu. Originea ei este franceză.

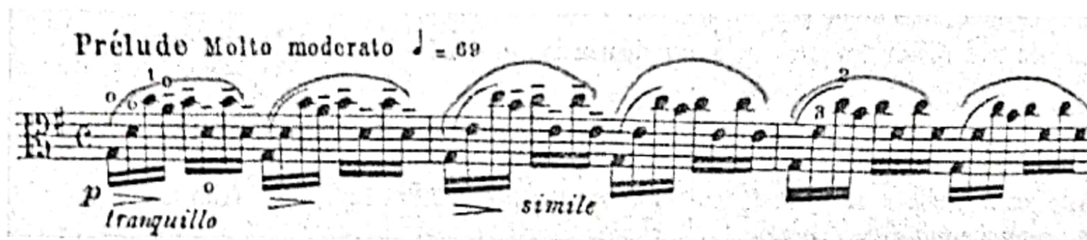
Sarabande (de origine spaniolă) este caracterizată printr-o ritmicitate expresivă, instaurează o atmosferă de o noblețe rezervată, plină de sobrietate. Scrisă în metru ternar, Sarabanda reprezintă un maximum în privința tensiunilor și a sobrietății întregii lucrări.

Gigue, cea care încheie lucrarea, are un caracter spumos, volatil, metrul este adesea în 12/8 sau în 6/8. În cazul Suitei I în Sol major, măsura din *Gigue* este de 6/8.

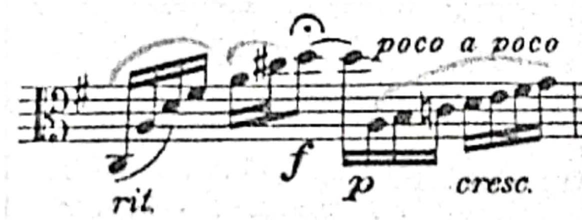
Succintă analiză a Preludiului din Suita I

Ca demers, *Preludiul* este partea cea mai extinsă din întreaga Suită. Desfășurat pe două pagini (patruzeci și două de măsuri) *Preludiul* este construit din două mari secțiuni (strofe)

Prima strofă începe în tonalitatea Sol major, ***melodia*** fiind alcătuită din arpegii ascendente și figurații în durate de șaisprezecimi, oprindu-se pe o *fermata*, care stabilește modulația în tonalitatea Dominantei - Re major.
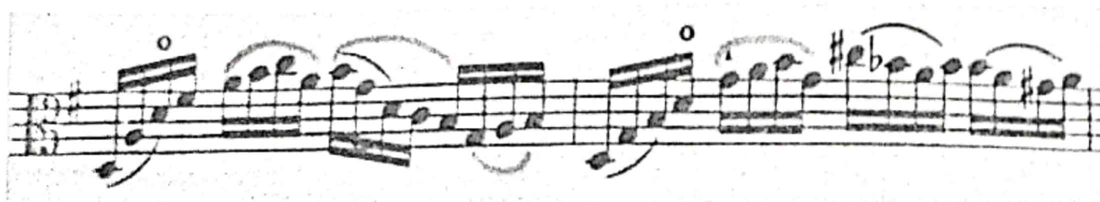


Exemplul 1 - melodia alcătuită din arpegii ascendente și figurații
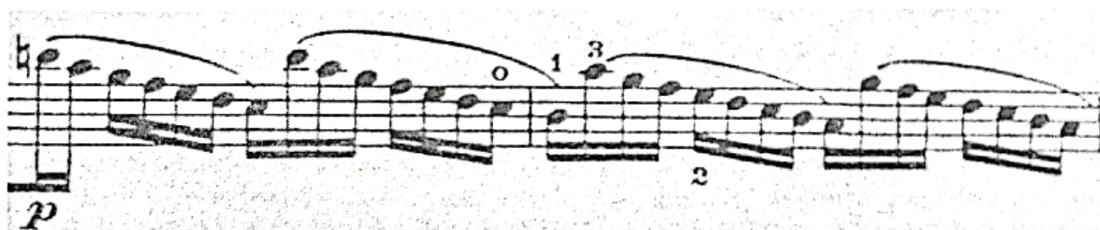


Exemplul 2 - modulația la Dominantă

Strofa a II-a își diversifică profilul melodic, care include aici *game* (integrale, sau doar fragmente de game), în mers *ascendent* sau *descendent*, ***figurații*** și ***arpegii*** (de data aceasta cu preponderență în mers descendent).



Exemplul 3 - după *fermata*, profilul melodic se diversifică



Exemplul 4 - game descendente în secvențe

Întreaga piesă — bine proporționată și echilibrată — se constituie ca o *ascensiune* spre un punct de tensiune maximă și o *coborâre* care trebuie — însă — dublată de o măiastră susținere.

Duratele de șaisprezecimi prezente pe parcursul întregului *Preludiu* asigură echilibru și densitate lucrării.

Nuanțele ***planului dinamic*** pendulează între *piano* și *forte*, trecând prin "*mp*" și "*mf*," intensitatea predominantă în acest preludiu constituind-o nuanțele medii.

În ce privește ***agogica***, Preludiul din Suita I este stabil, fără a solicita "evadări" de la pulsația constantă. Ca excepție, se impune un *ritenuto* în măsura a 22-a (pe cadența la Dominantă), precum și un *allargando* la finalul Preludiului.
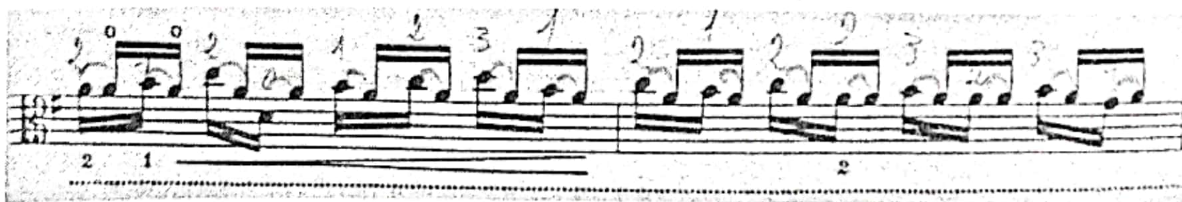
Polifonia în cadrul Preludiului (ca, de altfel, în toate creațiile lui Bach) este uimitoare, cu atât mai mult cu cât ea se realizează — în acest caz — prin mijloace extrem de simple și de reduse (ca resurse) ale unui instrument cu patru corzi, prea puțin apt pentru polifonie.

O singură voce, sub care se presupune existența altora, sau armoniile pe care le gândim cu auzul interior, sunt suficiente pentru a realiza aceste momente unice, la reușita cărora ne ajută însuși autorul, printr-un limbaj explicit, neechivoc și printr-o scriitură corespunzătoare.

În cazul de față, distingem prezența a *trei* planuri sonore:

a) Planul de bas
b) Planul melodic
c) Planul armonic

Culorile care trebuie să anime acest *tablou* sunt: *nuanțele, accentele,* (ritmice, metrice și expresive), precum și *conducerea vocilor.*



Exemplul 5 - planurile sonore (polifonia latentă) se disting chiar din scriitură

În Suitele lui Bach (care sunt de o armonioasă omogenitate), cele *trei planuri sonore* se descoperă pe rând, iar *solistul* — care se "acompaniază" singur — trebuie să aibă în vedere să acorde o importanță *diferită* (inegală) notelor din text.

Piatra fundamentală o constituie ***notele de bas***, pe care se construiesc eșafodajele sonore. Urmează ca importanță: ***nota melodică*** și — în ultimă instanță — ***nota armonică.***

Cheia unei interpretări juste, în care instrumentistul redă concepţia şi stilul compozitorului şi cel al epocii, rezidă în stăpânirea elementelor estetice — care vor face din "execuţie" o operă de adevărată "creaţie". Acestea sunt: *ordinea, echilibrul* şi *armonia întregului.*

Concluzii

Contribuţia lui J. S. Bach la îmbogăţirea patrimoniului muzical

La începutul secolului al XVIII-lea, se cristalizează tipul fundamental al *Suitei*, în creaţiile lui Jean-Philippe Rameau (1683 - 1764), ale lui G. F. Händel (1685 - 1759), dar — în special — în creaţiile lui J. S. Bach, unde *Suita* îşi capătă fundamentarea ei clasică.

Bach este acela care introduce *Preludiul*, cu rolul de a fixa tonalitatea unică a *Suitei*, care determină unitatea întregului ciclu.

Suita este, de fapt, primul gen muzical-ciclu, fie el instrumental sau orchestral, pe care îl cunoaşte istoria muzicii culte.

Prin conţinutul expresiv, prin semnificaţia dramaturgiei şi structurii sale, *Suita* a generat apariţia altor forme şi genuri muzicale.

Studiate în profunzime, *Suitele* lui J. S. Bach pentru violoncel — adevărate *valori sublimate* ale artei muzicale — deschid instrumentistului calea spre multiple posibilităţi de a accede către perfecţiunea interpretativă, cât şi spre înţelegerea capodoperelor muzicale — grandioase şi nemuritoare.

Genul Suită în creaţia muzicală universală

Odată cu reapariţia ei în secolul al XIX-lea, *Suita modernă* va cunoaşte o diversificare în trei direcţii diferite:
a) suita din dansuri populare
b) suita simfonică
c) suita din lucrări scenice

Suitele "Arleziana" de Georges Bizet (1872) şi "Şeherezada" de Nikolai Rimski-Korsakov (1888) au pregătit terenul pentru afirmarea *Suitei moderne.*

În perioada afirmării Şcolilor Naţionale, Edvard Grieg compune "Scene din viaţa norvegiană", Antonin Dvořak scrie "Dansurile slave", Isaac Albeniz compune "Suita populară pentru orchestră — Catalunia" etc.

În multe *Suite* de mare interes artistic este prezent elementul programatic. Citâm câteva dintre cele mai celebre compoziţii :

- "Tablouri dintr-o expoziţie" de Modest Musorgski
- Suita I pentru orchestră de P. I. Ceaikovski
- "Iberia" - Imagini pentru orchestră - de Claude Debussy
- Suita pentru pian op. 25 de Arnold Schönberg
- Suita lirică pentru cvartet de coarde de Alban Berg
- Suita "1922" de Paul Hindemith

Genul Suită în creaţia muzicală românească

La noi în ţară, au compus Suite :
Paul Constantinescu — "Suita Românească"
Sabin Drăgoi — "Suita pentru pian"
Tudor Ciortea —"Suita pentru vioară şi pian pe teme din Bihor"
Paul Jelescu —"Suita Românească"
Diamandi Gheciu — "Din lumea copiilor"
Vasile Filip — "Suita pentru vioară solo"
Constantin Silvestri — Suita "Copii la joacă" etc.

"Suitele simfonice" de George Enescu, "Priveliști Moldovenești" de Mihail Jora, "Suita a III-a" de Ion Dumitrescu, "Prin Munții Apuseni" de Marțian Negrea, ș.a. pot fi citate ca exemple ce au dus acest ***gen*** la o amplă și bogată diversificare de gândire și realizare artistică.

*****

Ceea ce îl distinge pe Bach din multitudinea compozitorilor vremii se datorează — în esență — acțiunii a trei factori:
1. sintezei între diferitele stiluri naționale (german, italian și francez)
2. uimitoarei sale forțe creatoare, supraomenești, astfel încât rigorile tehnice ale *Barocului* i-au stimulat imaginația creatoare, în loc s-o inhibe și:
3. celui de-al treilea (poate cel mai important) - pendularea între *polifonie* și *armonie*.

Bach a trăit în perioada când *curba descendentă* a polifoniei se intersecta cu cea *ascendentă* a armoniei, când cei doi centri de greutate — vertical și orizontal — erau în echilibru perfect. Această interpenetrare de forțe opuse este *unică* în istoria muzicii, Bach fiind *protagonistul* acestui moment de excepție.

În combinația aceasta *unică* dintre ***energia lineară*** și ***forța verticală*** ce abundă în operele lui Bach stă complexa intensitate a muzicii lui, "secretul" stilului său personal.

Trebuie să subliniem faptul că Bach nu a fost un *reformator* în sensul strict al cuvântului, el nu a inventat forme noi, ci le-a perfecționat pe cele existente, făcându-le să pară ca fiind *noi*, iar prin puterea geniului său, Bach a reușit să înalțe cântul, muzica, peste mediocritatea existenței sale smerite, creând, reînnoind miracolul cotidian, necesar omului - ca pâinea cea de toate zilele.

În accepțiunea lui Paul Valéry, principiile vitale ale arhitecturii sunt *utilitatea, frumusețea* și *durabilitatea.* Toate acestea se găsesc în muzica lui Bach.

De atâtea ori lucrările lui au fost comparate cu catedralele gotice — și comparația este exactă. Aceeași măreție, aceeași aspirație spre sublim, același suflu umple și opera lui Bach și bolțile cu arcuri frânte ale monumentelor ogivale.

În muzica lui Bach se găsesc *în germene* toate posibilitățile viitorului, astfel încât studiul muzicii lui este sacrosanct pentru toți muzicienii.

De aceea și Vincent d'Indy a afirmat că "Opera lui Bach reprezintă Vechiul Testament în muzică, iar sonatele și cvartetele lui Beethoven — Noul Testament".

BIBLIOGRAFIE

BRUMARU, Ada — *Vârstele Eutherpei*, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1972

BUGHICI, Dumitru — *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1978

CHAILLEY, Jacques — *Patruzeci de mii de ani de muzică*, Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor, București, 1967

DENIZEAU, Gerard — *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Ed. Meridiane, București, 2000

DINICU, Dimitrie Gh. — *Tehnica violoncelului*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 1966

GOLEA, Antoine — *Muzica - din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Ed. Muzicală, București, 1987

HERMAN, Vasile — *Originile și dezvoltarea formei muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1982

ILIUȚ, Vasile — *O carte a stilurilor muzicale*, Ed. Academiei de Muzică București, 1996

PASCU, George - BOȚOCAN, Melania — *Carte de istoria muzicii*, Ed. Vasiliana'96, Iași, 2003

REISS, Joseph W. — *Mică istorie a muzicii*, Ed. P.W.M. Varșovia, 1987

***LAROUSSE — *Dicționar de mari muzicieni*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000

***The New Grove Dictionnary of Music and Musicians, London, 2000

EDUCAȚIA MUZICALĂ GENERALĂ
PERSPECTIVE INTERDISCIPLINARE

Prof. **Adrian Gelu Dobranici**
Școala *Bogdan Petriceicu Hașdeu* Iași

Educația muzicală, ca activitate de studiere a muzicii se realizează prin învățământul muzical la diverse nivele, în moduri și cu scopuri diferite. Învățământul muzical special, formează interpreți, compozitori, muzicologi, pedagogi, în timp ce învățământul muzical general urmărește inițierea în arta muzicii, suscitând interes, formând percepții obiective.Element important al culturii generale, muzica, grație funcției educative, a fost inclusă din cele mai vechi timpuri în demersul educațional,la loc de cinste.Grecii considerau muzica drept condiție primordială a civilizației,componentă esențială a culturii și cel mai bun simbol al ei.

În învățământul public românesc, ed. muzicală este considerată de mulți cercetători12, cea mai veche latură a pedagogiei românești (începuturile fiind plasate în contextul evoluției bisericii ortodoxe române, evidențiind contribuția poporului român la dezvoltarea și cristalizarea primelor forme de muzică bisericească).Episcopul Niceta de Remesina (336-414), de origine daco-romană ,elaborează o primă lucrare de pedagogie muzicală *-Despre cântareafrumoasă-* în care urmărește acentuarea funcției educative, formative a muzicii.Un învățământ muzical specific, de factură bizantină, se cristalizează începând cu secolul al XIII-lea, în școli renumite, precum cele de la Mănăstirea Cozia, Neamț (sec.XIV-XV), Șcheii Brașovului(secXV), Suceava și Putna, unde activau dascăli cvasi-profesioniști, dar există referiri și la conturarea unor practici laice, de către lăutarii robi din epocă , a unor elemente de cultură generală muzicală la curțile domnești, în familiile boierești. Prin introducerea limbii române în cultul ortodox și pătrunderea muzicii europene pe teritoriul țării, secolul al XVIII-lea apropie învățământul muzical de specificul românesc prin traducerile cântărilor bisericești și reformarea muzicii religioase de tip bizantin.

Secolul al XIX-lea diminuează treptat rolul dominant al învățământului religios, accentuând laicizarea și conturează după scopul și modul de predare două tipuri de învățământ muzical – special și de masă – muzica fiind introdusă ca disciplină în programele școlilor de toate tipurile și gradele. Dacă perspectiva interdisciplinarității a preocupat filosofi și pedagogi din cele mai vechi timpuri (sofiștii greci Plinius, Comenius și Leibnitz), la noi, primele preocupări interdisciplinare în educația artistică în general, sunt introduse de reprezentanții școlii ardelene; Samuel Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior-care promovau valorificarea folclorului în toate ipostazele, Gheorghe Lazăr și Gheorghe Asachi, fondator al Școlii de muzică și declamațiune, în care muzica era bine reprezentată. I. Ivănescu (conducător al Seminarului Pedagogic din Iași), abordând problema educației estetice în raport cu educația etică și psihologie, accentua pe interdisciplinitate și rolul artei în raportul dintre instrucție și educarea sentimentelor,iar Spiru Haret propune introducerea factorului cultural și economic în rândul maselor largi, implicând activități școlare și extrașcolare, cercuri culturale, serbări artistice, dintr-o modernă perspectivă interdisciplinară.

Amintim și contribuțiile în domeniu ale lui Iosif Gabrea, G.Găvănescu, G.Văideanu sau C.Cucoș, care vede interdisciplinaritatea ca „o formă de cooperare între discipline diferite cu privire la o problematică, a cărei complexitate nu poate fi surprinsă decât printr-o convergență și o combinare prudentă a mai multor puncte de vedere."13 Astăzi se impun modalități noi de selecție a informațiilor, descongestionarea lor, criterii noi de organizare, ierarhizare, de creare și aplicare, în concordanță cu realitatea și obiectivele educaționale propuse pentru realizarea unei viziuni integrative, holistice.

12 V. Vasile - Pagini nescrise din Istoria pedagogiei românești – Ed.Didactică și pedagogică R.A.București 1995
13 Constantin Cucos, „Pedagogie", Editura Polirom, Iași, 1998, pag. 77

Viitorul sistem educaţional are nevoie de stimularea creativităţii lucru posibil numai prin promovarea interdisciplinarităţii.Relaţionarea muzicii cu alte domenii generează ample asocieri, confirmând că diversele sfere de activitate socio-umane se află intr-o constantă intrepătrundere la nivel cognitiv, intr- un proces de influenţare mutuală, benefic pentru progres. Nu este surprinzător că muzica se află in interdependentă cu **matematica**, un rol notabil in această coroborare avându -l Pitagora. Matematicianul , servindu -se de un monocord a concluzionat că sunetul muzical este rezultatul vibraţiilor regulate ale corpurilor elastice, iar când vibrează două coarde simultan, una mai lungă decat cealaltă, se aud două sunete, coarda mai scurtă redand sunetul mai inalt, la octavă fată de cel mai jos, produs de coarda mai lungă. „ Sunetele muzicale sunt explicate de pitagoricieni tot prin teoria armoniei numerice. Astfel, diferenţele dintre sunete le apar ca *raporturi numerice*, sunetele muzicale fiind astfel determinabile matematic: octava 1:2, cvinta 2:3, cvarta 3:4.14 Punând bazele celor trei intervale ce constituie fundamentul sistemului muzical, a contribuit la concretizarea ulterioară a gamei si a celor 8 sunete ale acesteia.

Matematica interferează cu muzica şi prin posibilitatea caracterizării matematice a elementelor muzicale prin logaritmi, ce pot fi uzitaţi pentru precizarea intervalelor muzicale şi aşa cum afirma matematicianul Sylvester: „Nu s-ar putea oare reprezenta muzica drept matematică a simţurilor şi matematica drept muzică a raţiunii?". Există oponenţi ai teoriei care sustin că între două domenii atât de contrastante nu se pot regăsi similitudini, neacceptând apropierea artei sunetelor, închinată emoţiei şi trăirii umane în profunzimea ei lirică de o ştiinţă riguroasă, cu propriul sistem, exact şi practic de organizare, însă este evident că până la stadiul redării propriu-zise a sunetului, conceperea şi organizarea lui se realizează asemănător formulelor matematice. Raportându-ne la efectul pe care îl produce muzica , se dezvăluie legătura acesteia şi cu **psihologia**, cu modul în care creierul uman percepe şi resimte sunetul în varietatea sa de forme, influenţându-ne manifestările exteriorizate.

Muzica, în complexitatea ei, evidenţiază puteri nebănuite de a deservi îmbunătăţirii stării psihice, de a calma şi dezvălui armonie, deopotrivă de a stimula şi spori capacitatea motorie, cât şi de a dezvolta interacţiunile neuronale. *„Fără muzică, viaţa ar fi o eroare. Ea este forţa invizibilă care ne farmecă, ne mişcă până la lacrimi, ne apropie unii de alţii şi ne îmblânzeşte."* sustinea scepticul Friedrich Nietzsche. Universală prin natura ei, poate fi desemnată un miracol accesibil, însă nepreţuit, având puterea de a ne îmbogăţi spiritul într- un mod atât de hedonian şi util, căci arta muzicală, are poate suveranitatea asupra capacităţii subliminale, afectându-ne sentimentele şi nivelele de energie. Aceste două domenii mi s-au părut relevante pentru subiectul tratat, însă relaţionarea muzicii cu alte domenii nu poate fi limitată, amplele asocieri ce se pot crea fiind numeroase, punând în evidenţă interdependenţa cu artele plastice, arhitectura, literatura, fizica, dar şi cu alte discipline şi ştiinţe.

Acceptând că arta - reprezintă o formă a activităţii umane care are drept scop producerea unor valori estetice, folosind mijloace cu caracter specific * totalitatea operelor care aparţin acestei activităţi - trebuie să fim de acord şi cu Mikel Dufrenne, care precizează că printre instrumentele cercetării sunt folosite ştiinţe umane şi sociale (anexa). Ştiinţele artei sunt în general umane, dar ele sunt şi fizice, atunci când mobilizăm în studiul şi realizarea diverselor opere, chimia, fizica, matematica pentru pictură, mecanica, matematica pentru arhitectură, acustica, matematica pentru muzică, şi putem adăuga psihologia, fiziologia, psihopedagogia. Promovarea interdisciplinarităţii reprezintă un element al progresului cunoaşterii şi inconvenientele compartimentării, manifestările unor perspective globale, conduc treptat la promovarea ei, ca exigenţă a lumii de astăzi, supusă schimbărilor şi masivelor acumulări cognitive în diferite domenii ale cunoaşterii. G.Văideanu, consideră că interdisciplinaritatea „implică un anumit grad de integrare între diferitele domenii ale cunoaşterii şi între diferite abordări, ca şi utilizarea unui limbaj comun permiţând schimburi de ordin conceptual şi metodologic".

Interdisciplinaritatea reprezintă o formă de cooperare între diferitele discipline ştiinţifice şi se realizează în principal respectând logica ştiinţelor respective, adaptate particularităţilor legii didactice şi-l ajută pe elev în formarea unei imagini unitare a realităţii, îi dezvoltă o gândire integratoare.

---

14 WWW. Wikipedia , enciclopedia liberă -

Reforma învăţământului din România, o reformă curriculară, care după Gabriela Munteanu15, presupune schimbări de principiu la nivelul celor patru componente, *planul cadru de învăţământ, programele şcolare, manualele şcolare şi materialele suport,* a creat cadrul unor transformări între care se distinge şi o abordare din perspectivă interdisciplinară. Interdisciplinaritatea reprezintă o modalitate de organizare a conţinuturilor învăţării, cu implicaţii asupra întregii strategii de proiectare a curriculumului, oferă o imagine unitară asupra fenomenelor şi proceselor studiate în cadrul diferitelor discipline de învăţământ, facilitează contextualizarea şi aplicarea cunoştinţelor dobândite, dar se referă şi la transferul metodelor dintr-o disciplină într-alta, transfer cu grade diferite de implicare şi finalizare. Regăsim astfel în procesul de învăţământ demersuri interdisciplinare la nivelul corelaţiilor minimale obligatorii, propuse de programele disciplinelor, căci predarea – învăţarea interdisciplinară reprezintă o condiţie importantă a reformei.

Corelarea cunoştinţelor acumulate la diferite obiecte de învăţământ contribuie la realizarea educaţiei elevilor, la dezvoltarea capacitaţii lor de a aplica cunoştinţele în practică, la formarea şi dezvoltarea flexibilităţii gândirii, sistematizează mai bine cunoştinţele, fiecare disciplină ajutând la înţelegerea celeilalte, la crearea unei imagini de ansamblu şi nu fragmentată. Posibilităţile de corelare a cunoştinţelor dintre diferitele obiecte de învăţământ sunt practic nelimitate şi o activitate de acest gen care îşi atinge obiectivele, activizează elevii, stimulează creativitatea şi contribuie la unitatea procesului instructiv – educativ, însă nu putem spune că acest obiectiv a fost atins.

Proiectarea eficientă, cu unităţi de conţinut abordate sintetic, global, vizând transferul cunoştinţelor şi deprinderilor dobândite pentru înţelegerea muzicii ca un fenomen artistic complex, cu nesfârşite posibilităţi de relaţionare intra şi interdisciplinare, manualele alternative ce au înlocuit manualul unic, reprezintă factori de progres şi oferă premisele adaptării lecţiilor nivelului claselor, elevilor şi parcurgerii în totalitate a programei existente. Manualele alternative de la clasele V-VII corespund cerinţelor ştiinţifice şi metodice ale disciplinelor, luate împreună, ca un tot, căci fiecare aduce ceva nou, se completează (ar fi de dorit şi diversificarea materialelor complementare care le însoţesc sau nu, care au un rol din ce în ce mai important, aducând şi un repertoriu nou, modern de cântece) din clasa a VIII-a, conţinutul acestora este greu de parcurs, din varii motive. Istoria muzicii, teoria nu se pot realiza cu un număr de ore redus, fără o dotare corespunzătoare, predate laolaltă cu formele muzicale.

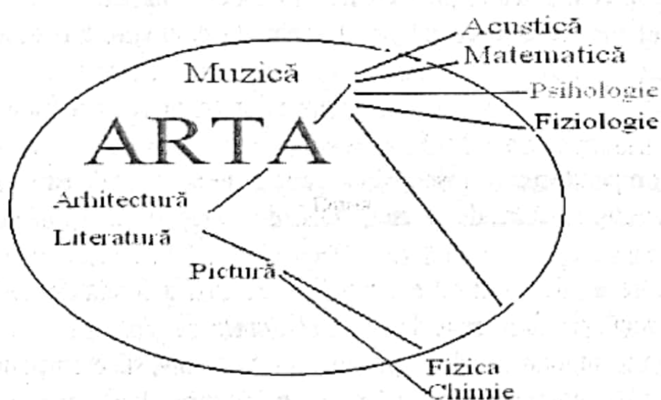
Dacă urmărim ca prin studiul istoriei muzicii, elevul să cunoască lucrări muzicale importante, analiza structurii, a tehnicilor, nu se poate realiza la nivelul claselor a VIII-a din şcoala de masă (colective între 25-30 de elevi), în primul rând din cauza elementelor tehnice pe care elevii nu le stăpâneasc, dar pe care profesorul ar trebui să le parcurgă, în condiţiile în care aria curriculară arte prevede la clasa a VIII a o oră de educaţie muzicală sau plastică, în predarea alternativă, o dată la două săptămâni, sau câte un semestru fiecare, parcurgerea integrală, funcţională a conţinuturilor fiind îngreunată. La clasa a VIII a, transferul unor informaţii complexe privind genuri muzicale, lied, sonată, concert sau simfonie, amestecate cu forme muzicale, (o oră pentru lied, ca gen şi formă, cu un minim de audiţii din lucrări muzicale reprezentative, cel mult două ore în cazul simfoniei) devine un lucru aproape imposibil. Posibilităţile elementare de a cânta la un instrument muzical, însuşirea unor deprinderi de tehnică instrumentală menţionate în programe, necesită o condiţie obligatorie, să ai un instrument la dispoziţie (pian sau un alt instrument electronic mai complex), şi câte un instrument pentru fiecare elev (blockflote sau instrument cu claviatură), iar noţiunile de polifonie şi armonie ar fi mai bine venite în programele de la liceu .

Munca de pionerat şi altruismul caracteristic breslei, fiecare apelând în multe cazuri la propriile resurse, nu pot suplini în totalitate lipsurile. Considerăm toate coordonatele interdisciplinare viabile, cele enunţate ca şi multe altele posibile şi doar cel aflat în faţa clasei de elevi, ca acestea să-şi găsească împlinirea plenară.

---

15 Gabriela Munteanu, Didactica Educatiei Muzicale, Ed. Fundaţiei România de mâine, Bucureşti, 2005.

Anexa



BIBLIOGRAFIE

MUNTEANU, Gabriela - *Didactica. Educației Muzicale*, Ed. Fundației România de mâine, București, 2005

VASILE, Vasile - *Pagini nescrise din Istoria pedagogiei românești* – Ed.Did. și pedagogică R.A.Buc.1995

CUCOȘ, Constantin - *Pedagogie*, Editura Polirom, Iași, 1998

WWW. Wikipedia , enciclopedia liberă

JOC ŞI CREATIVITATE MUZICALĂ
APLICAŢII MODERNE ALE METODEI SCHULWERK DE CARL ORFF

Prof. drd. **Luminiţa Duţică**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Compozitorul german Carl Orff (1895-1982) a adus mari contribuţii în domeniul componistic şi teatral, dar şi în cel al pedagogiei muzicale, prin crearea metodei *Schulwerk*, în care instrumentele de percuţie şi mişcările corpului omenesc joacă un rol deosebit în educaţia muzicală a copiilor.

Această metodă a avut un impact deosebit asupra învăţământului muzical german, răspândindu-se şi în alte ţări ale lumii.

Denumirea de *Schulwerk* aparţine compozitorului, însemnând „operă pedagogică" sau „de şcoală", iar în bibliografia românească circulă sub titulatura de „metoda Orff de educaţie muzicală" sau „sistemul Orff".

Atras de noua tendinţă artistică de creare a „dansului de expresie", Carl Orff a fondat în 1924 *Şcoala pentru gimnastică, muzică şi dans* cunoscută şi sub numele de *Şcoala Günther*.

Compozitorul încearcă să găsească o altă modalitate de expresie muzicală care să corespundă ideilor despre noul tip de dans. Ştiind că elementul comun celor două arte rămâne **ritmul**, el doreşte să regenereze muzica prin mişcare.

„Ritmul nu este ceva abstract, ci este însăşi viaţa. Ritmul este deopotrivă efect şi cauză, este forţa comună a vorbirii, a muzicii şi a mişcării"[16].

Mişcarea ritmică putea fi realizată cel mai bine prin instrumente specifice, începând cu părţile rezonatoare ale corpului omenesc (lovire cu palmele, pocnituri ale degetelor, tropăituri cu picioarele), continuând cu instrumente ritmice rudimentare, folosite în muzica de jazz: clopote, tobe, zurgălăi, claves etc.

Carl Orff experimentează acest instrumentar, adăugând şi materiale confecţionate de cadrele didactice şi elevii Şcolii Günther. Compozitorul găseşte o paletă variată de sonorităţi, cu timbruri şi nuanţe integrate lecţiilor de mişcare, rezultând o muzică foarte vie, atractivă şi dinamică. „Pentru ideea mea de a dezvolta un stil al **muzicii elementare** (subl. n.), percuţia, instrumentul cel mai vechi, originar, a avut un rol hotărâtor. Aici nu avea funcţie accidentală, ci esenţială, generatoare de forme şi sonorităţi, cu o viaţă proprie"[17].

„Muzica elementară" însemna acea formă de manifestare a muzicii originare, născută din ceea ce este mai profund şi inconfundabil în fiinţa omenească. În accepţiunea lui Carl Orff, ea se referă la descoperirea în timpul practicării muzicii a unor arhetipuri ritmico-melodice existente în om, ca nişte arhetipuri ale conştiinţei umane primare. Căci „... muzica elementară nu este niciodată doar muzică, ea este contopită cu mişcarea, dansul şi vorbirea, este o muzică la care trebuie să participi, nu doar să o audiezi. Ea /.../ operează cu forme mici de înlănţuiri *ostinati* şi forme simple de rondo"[18]. Chiar dacă structura acestei muzici este simplă şi accesibilă, nu înseamnă că ea nu poate fi dezvoltată prin aplicarea unor procedee improvizatorice de tip variaţional.

Carl Orff se va ocupa personal de răspândirea metodei sale, atât în Germania cât şi în alte ţări, organizând împreună cu colegii săi de la Şcoala Günther numeroase audiţii, recitaluri, serbări şcolare, reprezentaţii la conferinţe şi simpozioane.

În perioada 1930-1934, rezultatele experimentelor sale vor fi publicate în cele 14 caiete-culegeri de exerciţii, sub titlul *Orff-Schulwerk-Elementare Musikübung* (*Modelul Schulwerk – Exerciţiu muzical elementar*).

16 *Cf.* Carl Orff – *Carl Orff und sein Werk, Dokumentation*, vol. III: *Schulwerk – Elementare Musik*, Tutzing, 1976, p. 17.
17 *Ibidem*, p. 69.
18 *Cf.* Carl Orff – *Das Schulwerk-Rückblick und Ausblick*, în *Jahrbuch des Orff-Instituts 1963*, Mainz, 1964, p. 16.

Primul caiet din cele 14, *Rhythmisch – melodische Übung* (*Exerciţiu ritmico-melodic*) conţinea 250 de exemple ce fundamentau această metodă.

În perioada celui de-al II-lea Război Mondial, arhiva, instrumentariul şi tot materialul didactic vor fi distruse, însă metoda Orff va cunoaşte mai târziu un nou început, incluzându-se pe lângă instrumente şi vocile de copii, care ofereau posibilitatea utilizării unor texte şi melodii din folclorul copiilor.

În 1949 a luat fiinţă firma de instrumente muzicale *Studio 49* specializată în construcţia instrumentarului Orff. În seriile de emisiuni de la Radiodifuziunea bavareză realizate de Carl Orff, cu titlul *Copiii fac muzică*, timp de cinci ani a fost inclus publicul format din cei mici care trebuiau să creeze melodii şi acompaniamente pe texte date de către organizatori.

În incinta Academiei de Muzică *Mozarteum* din Salzburg s-au predat cursuri pentru copii, folosindu-se exerciţii ritmice vorbite şi redate cu ajutorul instrumentelor, exerciţii ritmice de gimnastică şi jocuri de mişcare.

În ajutorul aplicaţiilor metodei au fost editate **5 volume** intitulate *Orff-Schulwerk. Musik für Kinder*, constituind opera de bază a compozitorului în acest domeniu. Ulterior vor mai apare lucrările *Einführung in Musik für Kinder* (*Introducere în muzica pentru copii:28*) şi *Elementaria-primele experienţe cu modelul Schulwerk:24*. Orff şi colaboratorii săi vor adăuga în anii următori caiete practice, culegeri de cântece pentru copii, cu acompaniament instrumental, caiete cu exerciţii pentru perfecţionarea instrumentală. Acest material didactic va fi completat de cel audio-vizual prin apariţia filmului documentar *Musik für Kinder* (1954), a unui disc şi a unei emisiuni seriale cu acelaşi titlu, la televiziunea bavareză.

Metoda va deveni tot mai cunoscută în Austria, prin cursurile de iniţiere pentru studenţii Academiei de Muzică *Mozarteum* din Salzburg, extinzându-se în vestul Europei, Canada şi Japonia, iar cele 5 volume Orff vor fi traduse şi adaptate la specificul şi repertoriul cântecelor de copii autohtone.

Din 1963 Institutul Orff şi-a început activitatea într-un sediu propriu devenind instituţie de învăţământ superior, cu un corp profesoral specializat, cu programe şi clase de aplicaţii pentru studenţi.

Ulterior, casa de discuri *Harmonia mundi* din Freiburg va realiza o documentaţie sonoră cuprinzând 10 discuri, intitulată *Musica poetica*, material ce va veni în sprijinul aplicării celor 5 volume *Musik für Kinder*.

În 1976, Carl Orff editează volumul *Carl Orff und sein Werk* dedicat vastei sale opere pedagogice *Schulwerk*.

Ideile pedagogice ale lui Carl Orff se bucură astăzi de recunoaştere deplină şi sunt incluse în educaţia muzicală din Germania la şcoala primară. Astăzi, societăţile care îi poartă numele, inclusiv Fundaţia „Carl Orff" se ocupă de vasta moştenire artistică şi pedagogică a compozitorului, răspândind-o pe plan internaţional.

INSTRUMENTARIUL ORFF

În concepţia lui Carl Orff, instrumentariul înseamnă o prelungire a corpului omenesc, a mâinilor şi picioarelor care sunt folosite în aplicarea metodei.

Acesta este format în majoritate din instrumente de percuţie, ritmice, melodice şi pentru efecte timbrale. De la jocul liber cu sunetele şi ritmurile, se ajunge la improvizaţia conştientă, cu respectarea reperelor de bază. Pornind de la un plan muzical definit, elevii sunt stimulaţi să creeze propriile formule ritmice, melodice şi de mişcare.

Principiul improvizatoric are un caracter fundamental în metoda educaţională *Schulwerk*, dezvoltând capacitatea creativă a elevilor.

Instrumentariul Orff cuprinde instrumente naturale şi confecţionate:

1. **Gesturi sonore** sau instrumente ale corpului: bătăi din palme, bătăi cu mâinile pe coapse, tropăituri, pocnituri din degete;
2. **Instrumente confecţionate, neacordabile:**

- Percuția mică: **blocul de lemn** provenit din Asia, **blocul de lemn cilindric** provenit din America Centrală, **claves** provenit din muzica populară a Americii Latine și Centrale, **castaniete** de origine spaniolă și **morișca** (huruitoare sau meliță);
- Instrumente provenite din muzica de jazz:
  - din lemn: temple blocks, maracas, wooden agogo, guiro (reco-reco);
  - din metal: trianglu, talgere mari (cineli) – model turcesc, crotale (talgere mici), clopoței, tubul cu bile, cowbell, vibra slap, cabasa, agogo bells;
  - din piele: toba de mână, toba cu talgere (tamburină), toba mică, toba mare, bongos, conga;

3. **Instrumente confecționate, acordabile**:

- timpanul
- instrumentele melodice cu plăcuțe: xilofonul, metalofonul, jocul de clopoței, plăcuțele sonore.

La acestea se adaugă flautul drept (Blockflöte) – cu timbrul său natural, redevenit în secolul XX un instrument frecvent utilizat în practica muzicală școlară, datorită favorizării pe scară largă a studiului autodidact – și instrumentele din sticlă, pahare sub formă de potir, alese astfel încât să producă fiecare un sunet al gamei.

OBIECTIVELE METODEI *SCHULWERK*

În privința obiectivelor urmărite prin aplicarea metodei *Schulwerk*, însuși autorul demonstrează că ar fi „crearea unui fundament pentru orice fel de practicare sau interpretare a muzicii, respectiv pentru înțelegerea adevărată a limbajului muzical și a expresiei muzicale, pentru care *Schulwerk* poate fi punctul de pornire, asemenea unui abecedar”[19]. Mijloacele acestui model sunt muzica, mișcarea și cuvântul, „forme de comunicare ale ființei umane, contopite în stadiul primar al evoluției sale, ceea ce generează noțiunea de **muzică și mișcare elementară**, noțiune în jurul căreia gravitează tot modelul”[20].

Prin conținut și procedee specifice, metoda *Schulwerk* dezvoltă imaginația, fantezia creatoare, capacitatea de concentrare, coordonare și de antrenare a gândirii, de pregătire a copilului și spre alte domenii de activitate. Baza aplicațiilor o constituie **jocul** cu antrenament intelectual, realizat în colectiv. Carl Orff subliniază necesitatea eliberării unor forțe sufletești prin joc și mișcare, pentru a-l feri pe copil de secătuirea sufletească datorată ponderii excesive a educației tehnico-științifice în formarea personalității sale.

Urmărind ideea de **sincretism** care a fundamentat metoda Orff, prin crearea unei unități între muzică, vorbire și mișcare, putem oferi ca exemplu modelul planului de învățământ german în care se întrevede, pentru clasele I și a II-a, predarea într-un singur obiect de studiu a *Educației muzicale și de mișcare*.

ELEMENTE DE LIMBAJ

Muzica „elementară” a lui Carl Orff recurge la modele miniaturale accesibile celor mici, care prin variație pot ajunge la jocuri mult mai complexe. Culegerea *Musik für Kinder* și discurile *Musica poetica* prezintă progresiv aceste elemente.

Metoda *Schulwerk* promovează o concepție muzicală bazată pe joc și improvizație, conducând treptat la constituirea unui stil caracterizat prin următoarele particularități de limbaj:

- **Melodică** de tip modal, cu intonații axate preponderent pe structuri oligocordice și pentatonice;
- **Ritm** simplu, de structură predilect divizionară, cu unele asimetrii deduse din combinații eterogene ale unor formule de tip binar și ternar. Sunt recomandate procedee de

19 *Cf.* Carl Orff, Gunild Keetman – *Orff – Schulwerk. Musik für Kinder*, vol. I, Prefața, Mainz, 1950.
20 Astrid Niedermaier – *Educație muzicală modernă*, Sibiu, Editura Hora, 1999, p. 27.

dezvoltare a ritmului muzical precum augmentarea, diminuarea, recurența, ritmul punctat, sincoparea, contratimparea, intercalarea pauzelor, complementaritatea. Trebuie subliniat faptul că dimensiunea ritmică este împlinită prin contribuția instrumentelor de percuție.

- **Scriitură verticală** relativ simplă ce combină unele elemente de omofonie și polifonie primară, cu altele mai avansate, de tip polifonic-imitativ: ison, *ostinato*, mixturi armonice și polifonice, imitație, canon, contrapunct dublu.
- **Textele** sunt selectate mai ales din folclorul german, iar în exercițiile vorbite se adaugă scandări de numărători, ghicitori, proverbe, strigături corelate cu bătăi din palme și picior.

Versiunile aplicării metodei în alte culturi muzicale decât cea de origine conțin adaptări ale acestor elemente de limbaj, rezultatul fiind o diversitate intonațională care poate cuprinde chiar și scări cromatice, ritmuri specifice muzicilor tradiționale, inclusiv celei de jazz, timbruri de instrumente inedite.

METODA *SCHULWERK* ÎN PEDAGOGIA MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

Implementarea acestei metode în învățământul muzical românesc a avut un caracter sporadic și s-a aplicat cu predilecție în școlile cu predare în limba germană. Dincolo de afinitățile de limbă și cultură, unele dintre aceste instituții au putut asigura *instrumentariul Orff*.

Alături de Astrid Niedermaier, care a publicat volumul *Educație muzicală modernă – Concepția pedagogică și instrumentariul Orff* (Sibiu, Editura Hora, 1999), merite deosebite în cunoașterea și promovarea acestei metode le-au avut Ligia Toma Zoicaș și Cristina Maria Sârbu.

În ultimii ani asistăm la o răspândire a acestei concepții pedagogice în școlile și grădinițele din țara noastră, demers favorizat de specializarea (inclusiv în străinătate) a unor cadre didactice.

În opinia noastră, implementarea acestei metode în spațiul românesc ar avea șanse sporite dacă ar fi racordată la valoroasa concepție pedagogică lansată de profesorul și etnomuzicologul George Breazul. În viziunea sa, educația muzicală ar trebui fundamentată pe cultura românească de tradiție orală și, mai ales, pe folclorul copiilor. Obiectivul principal este legat de necesitatea însușirii de către copii a muzicii românești de esență modal-arhaică, dimensiune complementară educației apusene bazate pe tonalitatea funcțională major-minoră. Mai mult decât atât, George Breazul pledează și pentru cunoașterea acelui divers și ingenios instrumentar popular confecționat de copii din diferite materiale precum: coji de nucă, sfoară, coceni, bucăți de lemn etc. La Muzeul Etnografic din Cluj-Napoca există exponate de acest fel, cum ar fi: vioara jucărie, tulnicul jucărie, vâjietoarea, sfârla, cârâitoarea, ocarina ș.a.

Relativ independent, dar în deplină concordanță cu principiile pedagogice ale metodei *Schulwerk*, compozitorii români au îmbogățit repertoriul destinat corurilor de copii cu lucrări originale ce conțin numeroase momente de joc și mișcare. Acestea se disting printr-un limbaj preponderent modal (în rezonanță cu folclorul copiilor și straturile arhaice ale muzicii populare românești), ritmuri dinamice de tip aksak și giusto-silabic, o modernă scriitură polifonică, armonii viu colorate, efecte timbrale vocale și instrumentale, acestea din urmă datorându-se utilizării pe scară largă a instrumentelor de percuție.

Dintre compozitori s-au remarcat Liviu Comes, Dan Voiculescu, Felicia Donceanu, Gheorghe Duțică, Valentin Timaru, Dan Buciu, Myriam Marbe ș.a.

Caracterul practic, experimental, cu ample deschideri în domeniul pedagogiei muzicale moderne, ne-au determinat să găsim o modalitate specifică de implementare. Acest proiect s-a finalizat prin înființarea, în toamna anului 2007, a ansamblului vocal-instrumental *Alpha Lirae* al Colegiului Național de Artă „Octav Băncilă" din Iași.

Formația, cuprinzând 30 de copii cu vârste între 8 și 14 ani de la secția muzică și având în dotare întreg instrumentariul Orff, a susținut concertul de debut în decembrie 2007. Programul a cuprins o suită de colinde românești și universale, aranjate de Gheorghe Duțică pentru voci, pian și instrumente de percuție. Această primă manifestare s-a bucurat de un succes deosebit, fiind apreciată atât de publicul larg cât și de specialiști.

În perspectivă, activitatea formației se dorește a fi un mediu propice experimentării unor formule originale de valorificare a principiilor metodei *Schulwerk*, printr-o concepție repertorială care să integreze armonios muzica românească în spațiul generos al muzicii universale.

BIBLIOGRAFIE

BĂRGĂUANU, Grigore - *Unele probleme ale educației muzicale a copiilor*, rev. Muzica, București, nr. 1 și 2/ 1962

BREAZUL, George - *Un capitol de educație muzicală*, București, Editura Cartea Românească, 1937

BREAZUL, George – SAXU, Nicolae - *Carte de cîntece pentru copii*, București, Editura Muzicală, 1985

CERGHIT, Ioan - *Perfecționarea lecției în școala modernă*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983

COMENIUS, Jan A. - *Didactica magna*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1971

COMES, Liviu - *O metodă de educație muzicală prin cântec la copii de vârstă mică*, rev. Muzica, București, nr. 3/ 1987

FRISS, Gabor - *Orpheus-Eine elementare szenisch-musikalische Improvisation*, Jahrbuch des Orff-Instituts III, Mainz, 1969

GERG, Kaspar - *Singen und Musizieren mit Kindern. Elementare Begleitformen auf Orff-Instrumenten*, Donauwörth, 1994

GESCHWENDTNER, Hermann - *Kinder spielen mit Orff-Instrumenten*, München, 1976

GÜNTHER, Dorothee - *Elementarer Tanz*, Jahrbuch des Orff-Instituts, Mainz, 1962

KELLER, Wilhelm - *Elementare Musik-Versuch einer Begriffsbestimmung*, Jahrbuch des Orff- Instituts, Mainz, 1962

KELLER, Wilhelm - *Orff-Schulwerk und Progressive Musikerziehung*, Musik und Bildung, An I, Caiet 11, Mainz, 1969

MUNTEANU, Gabriela - *Didactica educației muzicale*, București, Editura România de Mâine, 2005

MUNTEANU, Gabriela - ALDEA, Georgeta - *Didactica educației muzicale învățământul primar*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 2005

NIEDERMAIER, Astrid - *Educație muzicală modernă*, Sibiu, Editura Hora, 1999

SÂRBU, Cristina - *Carl Orff. Viața și opera*, București, Editura Anima, 1995

ZOICAȘ-TOMA, Ligia - *Procesul formării vocii copilului – concepție și mijloace*, în Simpozionul: *Arta vocală în toate ipostazele*, Cluj, Editura MediaMusica, 1999

O INCURSIUNE ÎN UNIVERSUL CREAȚIEI LUI JAN VACLAV KALIVODA

Prof. **Elena Dorobanțu**
Colegiul Național de Artă *O. Băncilă* Iași

Motivații

Am ales această temă de studiu deoarece am întâlnit în creația compozitorului ceh Jan Vaclav Kalivoda o lucrare romantică scrisă pentru violă, accesibilă elevilor din primii ani de liceu dar și celor avansați ai ciclului gimnazial.

Biografia

Născut la 21 februarie 1801, la Praga, compozitor, șef de orchestră, violonist. La 10 ani începe să studieze vioara și compoziția la Conservatorul din Praga. Debutează ca violonist la 14 ani iar apoi cântă în orchestra Operei din Praga.

Absolvă Conservatorul cu distincția *„Excelent: solist sau orchestrant și un mare talent componistic"*

Îl întâlnim în diferite orchestre din Germania ca șef de orchestră, director muzical, iar apoi activează ca artist liber.

Va călători în Olanda, Germania,Elveția, unde va concerta ca violonist sau ca dirijor.

În 1865 se va retrage iar un an mai târziu, 1866 se va stinge din viață în urma unei crize cardiace.

Creația

Jan Vaclav Kalivoda a fost un compozitor foarte prolific, scriind 450 piese repartizate în 244 de opusuri.

A fost contemporan cu Robert Schumann și Carl Maria von Weber, cu care a studiat și colaborat, și a căror influență se va reflecta în compozițiile sale.

A compus:

Operă: *Prințesa Christine*, *Prințesa blondă*, opere în trei acte.

Din **uverturile** sale, una a fost comandată pentru *Concertul inaugural al Orchestrei Filarmonicii din New York* în 1842.

A scris *muzică pentru pian la patru mâini, lieduri simfonii, concerte pentru vioară, concerte pentru pian, muzică corală*, diverse *compoziții instrumentale, trei cvartete de coarde, duete pentru violină,* ***șase nocturne pentru violă și pian.***

Lucrarea *Șase nocturne pentru violă și pian* cuprinde șase piese de formă mică- miniaturi-, adevărate bijuterii muzicale de o melodicitate și strălucire deosebită. Ele sunt scrise în mișcare lentă(nr.1,3,5- *Larghetto, Poco Adagio, Adagio con molto espressione),* sau vioaie(n.2,4,6 *Allegretto* nr.2,4 și *Allegro* nr.6).

Nocturna V se înscrie așadar unei expresivități contemplative, fapt sugerat de tempoul *Adagio* și frumusețea plină de pace a melodiilor. Lucrarea este organizată într-o formă tristrofică mare, un ABA urmat de o concluzie.

Strofa A înglobează la rândul său o gândire muzicală ce se desfășoară pe parcursul a trei perioade asimetrice, AA1A2. În debutul lucrării observăm un pasaj introductiv de patru măsuri în care suntem introduși în atmosfera liniștit-duioasă a acestei lucrări. Pe armoniile treptelor I și V din tonalitatea Mi bemol major auzim un motiv alcătuit dintr-un mers melodic în terțe ascendente la pian pe valori de șaisprezecimi urmat de o coborâre arpegială descendentă la vioară tot pe valori de șaisprezecimi, totul încadrat în două măsuri și prezentat în relația tonică - dominantă, după cum aminteam.

Perioada A debutează, așadar în măsura cinci, fiind alcătuită din două fraze a câte patru măsuri. Prima frază se remarcă printr-un motiv melodic de două măsuri prezentat la violă, a cărui expresivitate

constă dintr-un salt melodic de decimă ascendentă, subliniat si prin ritmul sincopat, urmat în cea de a doua măsură de o cvartă ascendentă pe valori de pătrimi. Fraza a doua aduce mersul de terțe ascendente caracteristic pianului din partea introductivă la violă, planul armonic înregistrând la mijlocul frazei o inflexiune modulatorie către tonalitatea sol minor, aspect caracteristic armoniei romantice.

Perioada A1 readuce din măsura 13 dialogul pian-violă, acum printr-un mers descendent la pian, în care se reliefează intervalul de secundă, şi ascendent la violă, cu acelaşi profil melodic arpegial. Ea este alcătuită din trei fraze a câte patru măsuri, dialogului pian-violă al primei fraze urmându-i un nou profil melodic conturat la violă pe parcursul unui motiv de două măsuri ce se repetă, în care remarcăm o inflexiune modulatorie către tonalitatea fa minor, cu revenire în Mi bemol major la finalul frazei. Fraza a treia continua acelaşi cadru ritmic caracteristic frazei anterioare, modificat semnificativ în plan melodic, cu scopul modulației în sfera tonalității dominantei, Si bemol major.

Perioada A2 este organizată tot pe parcursul a trei fraze, deosebindu-se însă prin aspectul vădit asimetric, comparativ cu primele două perioade. Observăm aici două fraze de câte patru măsuri urmate de un pasaj mai amplu cu rol modulant, o frază alcătuită din 7 măsuri. Prima frază realizează începând cu măsura 25 o revenire tonală în sfera tonalității Mi bemol major, ea distingându-se mai degrabă printr-un pasaj de tranziție, asemănător prin dialogul pian-violă cu introducerea lucrării. Fraza a doua este cea mai caracteristică, melodic vorbind, descrierii perioadei A2, fiind alcătuită dintr-un mers treptat descendent pe motive de câte o măsură. Fraza a treia are un rol evident armonic - modulant, cu pornire printr-o inflexiune înspre tonalitatea Sol major, fapt ce are ca efect modulația în sfera tonalității do minor cu care debutează strofa B.

Strofa B contrastează ca atmosferă sonoră cu prima strofă atât prin modul minor cât şi prin aspectele ritmico-dinamice, fapt ce îi conferă un aspect mai dramatic. Ea este alcătuită tot din trei perioade, BB'(prim)B1, ce vădesc o structură mult mai asimetrică comparativ cu strofa A, amănunt ce intră şi el ca fiind încă un factor de contrast şi dramatism comparativ cu prima secțiune a lucrării.

Perioada B este alcătuită din trei fraze ce respectă simetria pătrată, excepție făcând cea de a treia, prelungită cu o măsură în vederea modulației realizate la tonalitatea La bemol major. Prima frază are la bază un desen melodic configurat dintr-un motiv de două măsuri în care observăm un mers arpegial ascendent de patru optimi urmat de doime în măsura a doua. Nuanța de *ff* şi acompaniamentul pe formule de sextoleți la pian creează acel dramatism *grandioso* înscris în partitură, totul pe relația tonică-dominantă. Fraza a doua se evidențiază printr-un salt de duodecimă descendent pe un ritm sincopat la violă, contrabalansat mersuri scalare descendente la pian. Planul tonal evoluează acum către tonalitatea fa minor, fraza a treia schimbând surprinzător profilul armonic prin plasarea dominantei cu septimă din tonalitatea Re bemol major la început. Totuşi, fraza dovedeşte un profil armonic agitat, după revenirea în sfera lui do minor asistând la o modulație la tonalitatea La bemol major.

Aşadar, în măsura 53 observăm debutul perioadei B', marcat de aşezarea armonică la pian pe acordul desfăşurat a lui La bemol major. Din punct de vedere formal, ea reprezintă cea mai clară zonă sintactică, fiind alcătuită din doua fraze pătrate ce au la bază un motiv de două măsuri în care regăsim acelaşi arpegiu melodic ascendent, precum în debutul perioadei B.

Perioada B1 este alcătuită din trei fraze şi se remarcă din măsura 62 prin acelaşi desen ritmic precum în motivul frazelor a doua şi a treia din perioada A1 a primei secțiuni. Motivul de două măsuri din care se constituie prima frază este totuşi variat în cea de a doua jumătate prin aducerea unui mers treptat descendent pe valori de şaisprezecimi şi optimi. Fraza a doua se remarcă prin acelaşi contur melodic treptat descendent, ea fiind alcătuită din trei măsuri şi modulând in sfera tonalității Si bemol major. Cea de a treia frază are rolul de a realiza trecerea către revenirea strofei A, tonalitatea Si bemol major transformându-se în dominantă pentru revenirea tonalității Mi bemol major în strofa A. Ea este alcătuită la nivel morfologic tot dintr-un motiv de două măsuri în care remarcăm o mai evidentă împletire melodică între mersul pianului şi cel al viorii.

Revenirea strofei A aduce ca noutăți plasarea perioadei A2 imediat după perioada A, fapt facilitat de cadența acesteia în sfera lui Si bemol major, față de sol minor, cum era inițial. După fraza de tranziție cu care debutează perioada A2, asistam însă la o nouă surpriză, şi anume revenirea conturului melodic din primele doua fraze ale perioadei B1 din strofa B, în tonalitatea Mi bemol major. Faptul indică în mod cert osmoza care se realizează în finalul lucrării între elementele muzicale caracteristice celor două secțiuni ale lucrării, totul cu un caracter sintetic-concluziv.

Din măsura 98 asistăm la instalarea propriu-zisă a concluziei muzicale a acestei lucrări, remarcabilă prin menținerea unei pedale armonice pe treapta I a lui Mi bemol major la pian pe care viola desfăşoară un mers melodic descendent ce continuă aspectul sonor al frazei a doua din perioada B1.

Nocturna VI dovedeşte o structură sintactică mai complexă comparativ cu lucrarea anterioară, o formă alcătuită pe baza alternanței a două strofe: ABABA.

Strofa A este alcătuită pe baza aceluiaşi principiu introductiv urmat de succesiunea a trei perioade, AA1A2. Pasajul introductiv îi revine de asta data doar pianului ce realizează un mers armonic cromatic-descendent urmat de o cadență napolitană în care treapta V este precedată de sensibilă prin alterarea ascendentă a acordului treptei a IV a.

Perioada A este caracterizată de un desen melodic cu un profil avântat, fapt realizat prin formula auftakt din debutul său în măsura 9. La aceasta se adaugă tempoul *Allegro* şi dinamica *ff*, precum şi aspectul formulei acompaniatoare rapid-ascendente de la pian, totul creând o atmosfera dramatică subliniată de ethosul tonalității re minor. Ea este alcătuită din două fraze ce respectă simetria pătrată. Comparativ cu lucrarea anterioară, remarcăm aici o mai amplă gândire componistică în ceea ce priveşte melodica piesei. Astfel, cele două fraze sunt alcătuite dintr-un motiv de patru măsuri în care observăm o oscilație ascendent – descendentă a melodiei. Ideea este subliniată şi de armonia acestei perioade ce rămâne neschimbată pe parcursul fiecărei fraze, descriind aceeaşi relație tonică – dominantă. Perioada a doua debutează din măsura 17, aducând ca noutate un profil melodic alcătuit dintr-un motiv de două măsuri de astă dată, caracteristic ambelor fraze de câte patru măsuri ale acestei zone. De asemenea, fraza a doua se distinge prin modulația la tonalitatea la minor cu care debutează perioada A2.

Aceasta este alcătuită din trei fraze, simetriei pătrate ale primelor două urmându-i alcătuirea din cinci măsuri a frazei a treia, cu rol modulant. În plan melodic remarcăm şi aici acelaşi auftakt de trei optimi caracteristic motivelor din primele două perioade.

Strofa B este transpusă în atmosfera luminoasă a ethosului tonalității Fa major. Şi aici remarcăm aceeaşi componență sintactică bazată pe succesiunea a trei perioade: BB1B2. De la început se evidențiază simetria pătrată a alcătuirii formale, primele două perioade fiind alcătuite din câte două fraze iar a treia din trei fraze. Din punct de vedere morfologic se păstrează în continuare acelaşi caracter melodic auftakt, ce se dovedeşte astfel un adevărat liant în organizarea sonoră a celor două secțiuni. Chiar si conturul melodic păstrează aceeaşi ondulație ascendent – descendent în perioadele B si B1 precum în perioada A din strofa A.

Perioada B2 realizează trecerea la tonalitatea re minor, cea de a treia frază înscriindu-se funcțiilor sale tonale.

Strofa A revine în măsura 67, reluând succesiunea celor trei perioade, cu diferența adăugării unei fraze de 6 măsuri perioadei A2, având rolul modulației la tonalitatea Re major.

Strofa B apare într-o variantă modificată substanțial mai ales sub aspectul morfologiei muzicale în măsura 97. Ea este alcătuită din două perioade a câte trei fraze simetrice de patru măsuri fiecare. Caracterul mult mai vioi al acestei secțiuni este subliniat de începutul decis cu valori de şaisprezecimi al profilului melodic de la violă formula auftakt din prima variantă revenind acum cu un rol contrapunctic pianului. Atacul *staccatto* al pianului precum şi densitatea sonoră mult mai mare datorată valorilor de şaisprezecimi de la viola contribuie la expresia sonoră a unei stări de voioşie în care se desfăşoară această secțiune. Dialogul pian-violă este evidențiat prin preluarea desenului melodic la pian pe valori de şaisprezecimi în cea de a treia frază a perioadei B.

Perioada B1 debutează cu un avânt ascendent al violei în măsura 109, fraza a doua continuând dialogul violă-pian iar cea de a treia realizând reîntoarcerea în sfera lui re minor după inflexiunile modulatorii la tonalitățile La major si Sol major de pe parcursul acestei strofe.

Strofa A revine în măsura 121 fiind alcătuită de astă data din primele două perioade urmate de o concluzie ce constă din sublinierea materialului melodic al perioadei A pe o pedală armonică pe treapta I. De asemenea remarcăm aici ca varieri plasarea melodică într-un registru mai grav al violei (la octavă descendentă) precum şi inflexiunea modulatorie la Mi bemol major (precum în introducere) în cea de a doua frază a perioadei A1, substanțial modificată morfologico-sintactic (6 masuri), cu scopul aşezării concluziei ce debutează în măsura 139 pe treapta I a tonalității.

Aşadar, remarcam în cele două lucrări o serie de elemente muzicale de o certă valoare romantică, cum ar fi de exemplu relațiile armonice sau configurația melodică din cadrul celor două piese, după cum am văzut. În acelaşi timp, o serie de factori conturează elemente componistice caracteristice compozitorului analizat. Amintim încă o data contrastele realizate între secțiunile celor două lucrări, în care observam caracterul luminos şi plin de pace al secțiunilor ce se înscriu în acelaşi timp unui ethos muzical major în timp ce secțiunile minore se remarcau prin dramatism, fapt sugerat de exemplu şi de nuanțele mult mai intense.

Cele două lucrări se înscriu aşadar perioadei de început a romantismului muzical european, oferind încă o mărturie, de astă dată prin prisma activității unui compozitor mai puțin cunoscut asupra elementelor general-valabile care au stat la baza conturării acestui curent artistic.

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm Georg - *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, Bucureşti 1965

BENTOIU, Pascal - *Imagine şi sens*, Editura Muzicală, Bucureşti 1971

BUGHICI, Dumitru - *Dicționar de forme şi genuri muzicale*, Bucureşti, 1974

IMPORTANȚA PEDALIZĂRII ÎN INTERPRETAREA PIANISTICĂ

Prof. **Gheorghiu Raluca**
Liceul de Muzică *Tudor Ciortea* Brașov

Scurtă prezentare a apariției și perfecționării pianului
Apariția pedalelor în construcția pianului

Părerea că pianul, prin construcția sa, emite sunetele în forma finită necesară execuției este numai parte îndreptățită. Justific această afirmației prin următoarele trei argumente: modul de atacare a clapelor, așa numitul „tușeu", are o influență însemnată asupra calității sunetelor; pe lângă modalitate de atac a clapei, trebuie obținută și o variată intensitate a atacului clapelor; în al treilea rând, o importantă componentă a interpretării o constituie utilizarea pedalelor, a căror acționare justă contribuie la îmbogățirea timbrală a sunetelor.

Pianul, are o dată de naștere precisă, și anume anul 1709, inventatorul său fiind constructorul italian de instrumente muzicale Bartolomeo Cristofori din Florența. Cristofori a urmărit să obțină un instrumnet care, spre deosebire de clavecin, să permită emiterea sunetelor de la cele mai slabe la cle mai puternice, într-o gradație continuă. El a realizat acest lucru, înlocuind ciupirea coardelor prin *percutarea* lor cu ciocănele, care nu erau direct aplicate pe coarde, ci *aruncate* peste ele, intensitatea variată a sunetelor rezultând din viteza mai mică sau mai mare cu care clapele instrumentului erau atacate.

Cam în aceeași perioadă au mai realizat instrumente similare francezul Jean Marius, în 1716 și saxonul Christoph Gottlieb Schrötter în 1717. Totuși construcția realizată de către Cristofori s-a dpvedit superioară, principiul său rămânând la baza dezvoltării ulterioare a pianului, până ăn prezent. Potrivit proprietății noului instrument de a emite sunete atât *forte* cât și *piano,* Cristofori l-a denumit *clavicembalo col piano e forte.* Mai târziu denumirea s-a simplificat în *pianoforte,* din care, în țările de limbă romanică și engleză, s-a păstrat denumirea mai scurtă de *pian* sau *piano.*

De-a lungul timpului, pianul a cunoscut însemnate îmbunătățiri. Un prim pas în perfecționarea instrumentului l-a făcut Gottfried Silbermann din Saxonia, constructorul de instrumente preferat al lui J. S. Bach. Silbermann i-a prezentat lui Bach în anul 1730 un pian, executat în parte după sfaturile acestuia, pe care l-a acceptat, fără a-l utiliza curent nici până la sfârțitul vieții sale. Bach socotea pianul prea zgomotos, lucru explicabil atunci, la începutul perfecționării sale.

Cei care au adus rând pe rând îmbunătățiri mai imporante pianului sunt Andreas Stein din Augsburg, care ămpreună cu Andreas Streicher din Viena a realizat în 1780 o mecanică nouă, denumită ulterior mecanica „vieneză" sau „germană". Apoi fabricantul de piane Broadwood din Londra, a elaborat în anul 1789, după indicațiile olandezului Americus Backers, mecanica denumită „engleză", o perfecționare a mecanicii inițiale a lui Cristofori – Silbermann, completată între 1808 și 1821 de către francezii Sébastien și Pierre Érard cu așa numitul *dublu eșapament.* Mecanica engleză a rămas singura care se mai folosește azi în construcția pianelor.

O altă îmbunătățire importantă adusă pianului a fost introducerea în 1789, tot de către Andreas Stein, a pedalelor, îndeosebi a pedalei *forte* – în locul registrelor sau a genuncherelor folosite înainte.

Americanul Alpheus Babcock din Boston a înlocuit, în anul 1825, rama de lemn sau din bare de fier îmbinate în care se întindeau coardele, cu o ramă de fontă turnată dintr-o singură bucată. Tot Babcock a introdus la piane, în 1823, sistemul coardelor încrucișate.

Cu aceasta, dezvoltarea pianului clasic se poate considera terminată în elementele sale esențiale. Îmbunătățirile care au urmat și care continuă, se referă doar la detalii de construcție și la folosirea unor materiale noi, ca de exemplu, în prezent, a materialelor sintetice.

Pedala în cântatul la pian; Importanța cunoașterii și a utilizării pedalelor.

Însemnătatea muzicală a pedalelor s-a relevat abia spre sfârșitul secolului al XVIII-lea. De atunci, pedalele au devenit elemente constant folosite în creația și execuția pianistică, datorită lor, muzica pentru pian căpătând o sonoritate și o expresivitate mai mare.

După cum se știe, pedalele, deși au un rol auxiliar, îmbogățesc într-adevăr execuția la pian, atunci când sunt bine folosite, sau dimpotrivă, o pot înrăutăți simțitor în caz contrar. În concluzie, întrebuințarea lor nu poate fi lăsată la voia întâmplării și a improvizației. Elevii care învață pianul trebuie să primească de la profesor ändrumări necesare pentru buna folosire a pedalelor, să lucreze exerciții și să se antreneze metodic. Se constată adesea cât de greu îi vine unui elev care nu a făcut exerciții în prealabil să realizeze indicațiile de pedală, nu întotdeauna destul de explicite. Dacă elevul este deosebit de dotat cu aptitudini muzicale, pedalizarea îi va reuși într-o oarecare măsură, însă cum aplicarea pedalelor este lăsată la inspirația sa de moment, ea va fi diferită de la o excuție la alta, deoarece totul este neclar și improvizat.

Tipuri de pedale:

Pedala forte (cea din dreapta) este cea mai importantă și cea mai solicitată. Efectul aplicării ei constă în prinicipal în creșterea volumului și îmbogățirea timbrală a sunetelor datorită vibrării prin rezonanță a celorlalte coarde. Efectul pedalei forte constă într-o prelungire a sunetelor peste momentul eliberării clapelor acționate. Acțiunea cea mai marcată a pedalei se manifestă în bas, deoarece aici se găsesc coardele cele mai lungi și mai grele și care, dacă sunt eliberate de apăsarea dempferelor (amortizoarelor) pot vibra mai puternic și mai îndelungat. Cel mai puțin se resimte această acțiune în registrul acut, unde datorită lungimii și a grosimii mai reduse a coardelor, sunetele sunt în mod normal mai puțin persistente. De altfel, în registrul acut extrem nici nu există dempfere care să fie ridicate prin acțiunea pedalei – deci, nu poate fi vorba de o influență directă a acesteia. Ea se produce totuți, în mod indirect, și anume, datorită vibrării prin rezonanță a coardelor din registrele mediu și grav care amplifică și îmbogățesc cu armonicele lor și sunetele coardelor din registrul acut.

Un alt efect, de astă dată pur mecanic, dar uneori folositor al pedalei constă în facilitarea pe care acționarea ei o aduce în atacul clapelor. În mod normal, degetul care atacă o clapă are de învins greutatea și rezistența atât a ciocănelului, cât și a "dempferului", care prin aceeași apăsare a degetului trebuie și el ridicat de pe coarde. Dacă însă pedala este acționată, atunci toate "dempferele" sunt ridicate prin forța piciorului, astfel încât degetele nu mai au de învins decât greutatea ciocănelelor. Acest mijloc este folosit de mulți pianiști în execuția pasajelor de virtuozitate, atunci când, lipsa amortizării prin "dempfere" nu este de natură a avea consecințe dăunătoare execuției.

Efectele acustice și mecanice ale pedalei "forte", îmbogățirea în volum și în timbru a sunetelor, prelungirea sunetelor și ușurarea efortului fizic, sunt inseparabile. Dacă, conform intenției muzicale,urmărim să obținem numai pe unul din ele, se manifestă obligatoriu și celelalte două, ceea ce de multe ori poate fi dăunător execuției.

Exemplul nr. 1: într-un pasaj se urmărește prin pedalizare prelungirea sunetelor. Rezultă în mod obligatoriu și un adaos de armonice.

Exemplul nr. 2: într-un pasaj se urmărește prin pedalizare îmbogățirea sunetelor prin armonicele lor. Rezultă în mod obligatoriu și prelungirea lor, iar execuția poate apărea lipsită de claritate.

Exemplul nr. 3: într-un pasaj mai rapid se urmărește prin pedalitare ușurarea atacului degetului, prin ridicarea tuturor "dempferelor". Rezultă în mod obligatoriu și prelungirea sunetelor și creșterea intensității lor, ceea ce poate produce din nou confuzie în interpretare. Acest mijloc poate fi utilizabil numai în pasajele foarte rapide, în prestissimo.

Aceste considerații l-au făcut pe Albert Lavignac să formulize următorul principiu general: "*Întrebuințarea pedalei este justificată în toate cazurile, când, necesitată fiind pentru unul dintre cele trei efecte fundamentale ale sale, ea nu poate dăuna prin celelalte două.*" (L'École de la Pédale, Paris, 1927). Aici trebuie adăugată, bineînțeles, și condiția cea mai însemnată: la întrebuințarea pedalei să fie respectate componentele fundamentale ale muzicii: ritmul, melodia și armonia.

Pedala piano (cea din stânga). Această pedală are efecte contrare celei din stânga, și anume slăbește intensitatea sunetelor, scurtând implicit și durata lor. Micșorarea intensității rezultă din faptul că ciocănelele, prin ușoara deplasare laterală a întregului mecanism al pianului lovesc numai în două coarde din trei sau numai una din două, sau atacă lateral coardele din registrul grav, unde sunetele sunt emise de

o singură coardă. Şi coardele nelovite intră totuşi în vibraţie, desigur mai slab. Asfel, prin efectul de pedalizare combinat cu cel de rezonanţă rezultă în cele din urmă un sunet mai delicat şi de o altă culoare timbrală decât aceea obişnuită a pianului.

Acest efect timbral al pedalei stângi se accentuează şi prin faptul că, prin deplasarea laterală a ciocănelelor, acestea nu mai cad pe coarde cu şanţurile săpate ăn ele după un timp de funcţionare, ci cu partea încă plină, rotundă şi elastică a învelişului lor de pâslă, ceea ce produce un sunet mai catifelat, lispit de asprime. De semnalat că aceste efecte timbrale ale pedalei *piano* nu se produc la pianine, la care efectul *piano,* nu se realizează prin deplasarea laterală a ciocănelelor ci prin apropierea mecanismului de coarde.

În afara cazurilor când pedala *piano* este cerută de compozitor prin indicaţiile *una corda* sau *due corde* sau atunci cândtrebuie să servească la variaţiile obligatorii de culoare şi la crearea unei anumite atmosfere (la de exemplu în unele piese impresioniste), nu este recomandată întrebuinţarea pedalei *piano,* mai cu seamă de către elevi, aceştia fiind nevoiţi să înveţe mai întâi a obţine chiar şi cele mai mici intensităţi numai din tuşeu.

Pedala surdină (situată între cele două amintite mai sus). La cele mai multe piane există şi o a treia pedală, care nu serveşte unor scopuri muzicale. Aşa cum o arată şi numele, această pedală serveşte pentru atenuarea puternică a sunetelor. Ea nu este destinată efectelor muzicale, ci are ca scop micşorarea sonorităţii pianului, atunci când, în timpul studiului, trebuie evitată incomodarea altor persoane. În mod obişnuit, efectul acestei pedale se realizează prin intercalarea unei fâşii de postav sau pâslă între ciocănele şi coarde. Spre deosebire de pedalele forte şi piano, care sunt acţionate numai în momentele cerute de piesa cântată şi care se află permanent sub comanda pianistului, pedala surdină, potrivit scopului ei diferit, poate fi fixată permanent în poziţia de acţionare. La unele piane şi mai ales la unele pianine, se întâlneşte şi o altă formă de acţionare a surdinei, şi anume, cu ajutorul unei manete aşezate la o extremitate a claviaturii. Pedala de susţinere este deocamdată mai rar existentă. Ea se găseşte numai la pianele Stainway şi Ehrbar. Ea ridică numai amortizoarele sau „dempferele" corespunzătoare notelor cântate în momentul acţionării sale, producând numai prelungirea sunetelor respective.

Din cele expuse mai sus, se poate vedea în ce mare măsură pedalele, şi în mod specila pedala *forte* pot îmbogăţii o execuţie pianistică, care capătă o sonoritate, cantabilitate, frazare sau alte efecte necesare ăn cântatul la pian, care nu se pot obţine numai prin acţiunea dgetelor asupra claviaturii. Datorită în bună parte pedalelor, muzica pentru pian a putut ajunge la acele efecte orchestrale specifice instrumentului.

Modalităţi de pedalizare. Metode de folosire a pedalelor în interpretare.

Aşa cum la acţionarea clavíturii se disting mai multe moduri de atac diferite, tot aşa şi la acţionarea pedalelor se disting mai multe moduri de acţionare, în funcţie de scopul muzical urmărit. Modurile fundamentale de acţionare a pedalelor, începând cu acelea privitoare la pedala forte, sunt următoarele:

Pedala simultană (numită şi ritmică) constă în acţionarea ei o dată cu acţionarea clapei (sau a clapelor în cazul unui acord), cu apăsarea ei până la capătul cursei şi eliberarea, ridicarea ei, în general, o dată cu clapa. Este folosită pentru amplificarea sunetului, pentru evidenţierea timpilor accentuaţi.

Pedala sincopată (numită şi melodică) constă în acţionarea ei la puţin timp după acţionarea clapei, cu menţinerea ei până la apariţia sunetului următor şi ridicarea ei bruscă în momentul apariţiei noului sunet. Aplicarea pedalei este în acest caz puţin întârziată, şi ea nu mai prinde „vârful" sunetului (intensitatea lui maximă din momentul căderii ciocănelului pe coarde), astfel încât amplificarea lui este mai mică. Pedala sincopată este cea mai întrebuinţată, ea fiind folosită la legarea sunetelor melodice, legarea armoniilor, la legarea sunetelor sau a acordurilor îndepărtate, care nu mai pot fi legate numai de degete.

Pedala vibrato constă într-o acţionare tremolată a piciorului pe pedala înfundată şi este folosită pentru a menţine tonul fundamental ăn bas la o succesiune de ornamente.

Semipedala constă în apăsarea completă a pedalei o dată cu aceea a clapei (sau a acordului), sua ceva mai târziu – după caz – şi ridicarea ei pe jumătate, urmată de imediata ei reapăsare atunci când intervin noi armonii. Semipedala serveşte reîmprospătării acordului fundamental când intervine o succesiune de armonii diferite. De asemenea şi pentru producerea efectului contrastant al unui acord în forte, urmat de acelaşi acord în *piano.*

Pedala piano se apasă puţin înaintea atacării clapei, fiind ţinută tot timpul cât durează atacul - sau o întreagă succesiune de sunete – rezultând astfel o intensitate mult mai redusă şi o culoare timbrală diferită şi delicată. Se foloseşte la obţinerea de contraste sonore.

Pedala mixtă constă în aplicarea concomitentă a ambelor pedale şi anume, pedala piano, acţionată puţin înaintea atacării clapei (sau a unei succesiuni de clapei), ca să rezulte o intensitate micşorată şi de altă culoare şi a pedalei forte, acţionată puţin după atacarea clapei, prelungindu-se astfel durata sunetului, eventual şi în scopul legării lui de sunetul următor. De semnalat faptul că la pedala mixtă variaţia timbraşă este alta şi anume, un sunet mai deschis decât la pedala piano simplă, deoarece, fiind toţi dempferii ridicaţi, vibrează şi armonicele de la toate coardele ănrudite.

Pedala piano simplă şi pedala mixtă sunt folosite în interpretarea pieselor romantice şi mai ales în interpretarea muzicii impresioniste. Uneori aceste procedee de pedalizare se aplică şi la piesele de pian de Beethoven.

Este evident că elevii nu pot începe să folosească pedalele decât după ce au crescut destul în înălţime, ca sa ajungă cu picioarele la ele. Totodată ei au ajuns şi la acel minim de pregătire prealabilă şi de maturitate, necesare pentru înţelegerea şi folosirea justă a pedalelor.

În primul rând trebuie învăţată poziţia justă a piciorului pe pedale: călcâiul bine sprijinit pe podea şi cu partea din faţă a tălpii piciorului - nu doar cu vârful – aplicată pe pedală. Piciorul va fi ţinut permanent în contact cu pedala, chiar atunci când nu o acţionează. În acest fel, acţionarea se face cu mai multă precizie la momentul cerut, evitându-se totodată zgomotul supărător de lovire dată când trebuie s-o folosească.

Aşa cum se urmăreşte independenţa degetelor şi a mâinilor, tot aşa trebuie să se urmărească independenţa completă şi în acţionarea pedalelor, adică a mişcării picioarelor pe pedale faţă de aceea a degetelor pe claviatură. De asemenea, întrucât la pedalizare, momentul eliberării pedalei este tot atât de important, ca şi acela al apăsării ei, acţionarea trebuie să se facă cu egală atenţie şi prezie pentru ambele mişcări.

Pentru ca elevul să cunoască de la început utilitatea pedalizării şi să i se creeze interes pentru învăţarea ei raţională, se recomandă ca încă de la primele lecţii să se trateze exerciţii în care efectele acustice şi mai cu seamă cele muzicale ale pedalizării să apară cât mai evidente, iar o execuţie repetată fără pedalizare să rezulte vădit inferioară. Pe de altă parte, deoarece în anumite cazuri, pedalizarea poate produce şi efecte negative, se vor exemplifica şi fragmente anume alese în acest sens. Astfel, elevul se va convinge că ea nu este întotdeauna utilă şi că, în consecinţă, pedalele nu trebuie folosite oricând şi fără discernământ.

În cazurile, destul de frecvente în literatura pianului, când pedalizarea este prea sumară, sau chiar de loc indicată în text, elevul să-şi noteze pedalizarea adecvată după îndrumarea profesorului, aşa cum o face şi în privinţa digitaţie. Orice piesă se va învăţa întâi fără pedalizare, până la completa însuşire ca text, agogică şi dinamică, şi numai apoi se va trece la studierea ei cu folosirea pedalei. O piesă care ocupă mai mult din timpul elevului şi îi rămâne ca piesă de repertoriu – este bine ca din când în când să fie reluată fără pedalizare, aceasta pentru ca sarcinile ce revin modurilor de atac şi tuşeului să nu rămână pe seama pedalelor. Esenţial în însuşirea pedalizării este autoascultarea permanentă pentru ca elevul să ajungă să distibgă armoniile şi modificările de timbru ce apar prin aplicarea pedalelor.

Pentru exerciţiile de pedalizare se recomandă: arpegii cu şi fără schimbări de armonii, legato ale sunetelor care fac parte din aceleaşi armonii, legato ale sunetelor şi acordurilor îndepărtate, staccato pedalizat, evidenţierea sau menţinerea unui acord în bas, pedalizarea gamelor ornamentale, pedalizarea pauzelor (pauze sonore), frazarea prin pedală.

Pedalizarea este dependentă de stilul piesei cântate. Îndeosebi, folosirea pedalei în lucrările polifonice, până la Bach şi Haendel inclusiv, care nu au cunoscut pedala (pedala cu funcţiile de la pian), constituie o problemă discutată. După unii muzicieni, mai fideli tradiţiei, aceste lucrări ar trebui să fie executate şi acum fără pedală, aşa cum au fost compuse la vremea lor. Alţii susţin un punct de vedere contrar, argumentând că, dacă J. S. Bach, de exemplu, ar fi cunoscut şi dispus de pedală, este în afară de orice îndoială că ar fi folosit-o, pentru că i-ar fi îmbogăţit mijloacele de exprimare. Pentru motivul arătat suntem îndreptăţiţi ca astăzi, când o posedăm să folosim pedala în interpretarea compoziţiilor sale.

La această argumentare ar fi însă de spus că, dacă Bach ar fi dispus de păedală, poate ar fi scris altfel lucrările sale, deoarece întodeauna compozitorii au scris potrivit mijloacelor instrumentale ale timpului lor. Necunoscând pedala, Bach a realizat amplificări ale volumului sonor prin introducerea de

voci noi sau prin scriitura mai densă a uneia sau alteia dintre ele. Neținând seama de aces fapt, dacă se adaugă și pedalizarea, atunci rezultă două amplificări ale volumului sonor, ceea ce ar depăși desigur intențiile compozitorilor. Concluzionând, folosirea pedalei în muzica lui Bach și a alror preclasici trebuie făcută, în orice caz, cu multă economie și cu mult discernământ.

Spre lămurirea acestei mult discutate probleme, redăm și opinia lui Ferruccio Busoni în analiza ce o face ăn ediția sa a Clavecinului nibe temperat, și anume: *„Să nu se creadă în tradiția legendară că Bach ar trebui cântat fără pedală. Dacă folosirea pedalei este uneori necesară chiar în lucrările pentru pian, în cele transcrise după lucările pentru orgă este indispensabilă. Desigur, la lucrările pentru pian, pedalizarea, adeseori singura justă este aceea care nu se va auzi. Socotim utilizarea pedalei pentru legarea unor sunete izolate, a două acorduri, pentru sublinierea unei note ținute, pentru continuarea rezonanței..., un fel de acțiune a sistemului de amortizoare, care de fapt să nu producă electe propriu- zis de pedală...Neîntrebuințarea pedalei este ades cea mai bună folosire a pedalei. Acest principiu ar trebui observat nu numai la execuția lucrărilor lui Bach, ci mai dgrabă penttru cântatul la pian în general. Oriunde este posibil, e preferabil să se țină notele cu mâna, decât cu pedala".*

După cum se vede, nici busoni nu este clar și hotărât în privința utilizării pedalei la lucrările pentru pian ale lui J. S. Bach, implicit și a celorlalți compozitori preclasici. În opoziție cu busoni, Egor Petri a introdus în edițiile sale ale lucărilor pentru pian ale lui Bach o pedalizare excesivă care, după părerea noastră, nu trebuie aplicată.

Folosirea curentă, dar moderată, a pedalei începe de la Clasicismul vienez. O largă utilizare și în afară de orice discuție o primește pedala – cu condiția bineînțeles a unei aplicări juste – în operele muzicale romantice, postromantice și moderne, precum și în execuția peiselor cu caracter descriptiv.

O problemă aparte este aceea privitoare la notația pedalizării care, după cum se știe, nu este uniformă în literatura pianului, așa că produce incertitudini elevilor insuficient informați asupra diferitelor notații în uz. Cea mai obișnuită este aceea cu semnul *P* pentru acționarea pedalei și semnul * pentru momentul ridicării sale. Cât privește pedala piano, pentru aceasta se folosesc indicațiile una corda și due corde. Toate aceste notații nu sunt destul de precise deoarece nu fac distincție între diferitele moduri de pedalizare.

Concluzii

Pedalizarea trebuie învățată, așa cum se învațăși celelalte procedee pianistice. Învățarea metodică, condusă de profesor, scurtează drumul elevului spre stăpânirea deplină a pedalizării, deoarece îl face să beneficieze de experiența tuturor acelora care, înaintea lui și bazându-se pe datele științifice ale mecanicii, acusticii și muzicii, au ajuns să o aplice bine.

BIBLIOGRAFIE

SOLOMON, Gina - *Metodica predării pianului*, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1965

BĂLAN, Theodor - *Principii de pianistică,* București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1966

RĂDUCANU, Mircea Dan - *Pedala, sufletul pianului,* Iași, Editura PIM, 2006

IVELA, A. L. - *Dicționar Muzical Ilustrat*, București, Editura Didactică și Pedagogică R.A., 1998
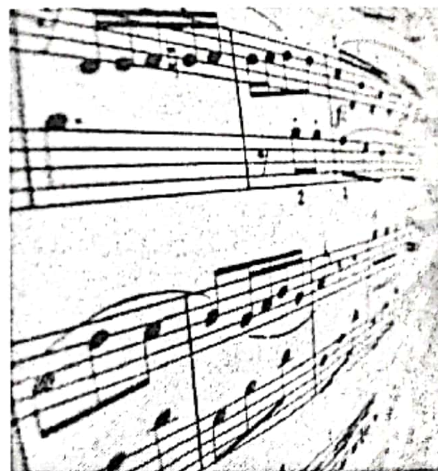
ȘTEFĂNESCU, Ioana - *O istorie a muzicii universale,* Editura Fundației Culturale Române, 1996

MUZICA ÎN PREDAREA ŞTIINŢELOR EXACTE

Eleva, clasa a X-a, **Anca Haraga**
Colegiul *Costache Negruzzi* Iaşi
Prof. îndrumător **Alina Ţirică**

Se ştie că muzica afectează sentimentele şi nivelele de energie din corpul nostru. Ea poate favoriza rememorarea unor evenimente din trecut, stimula creierul sau intensifica activitatea acestuia. În societatea de astăzi, bazată în mod special pe consumism, atunci când auzim un fragment dintr-o operă clasică, ne gândim, de cele mai multe ori, la o anumita marcă de maşini sau la un produs alimentar. Unele cântece faimoase ajung chiar pe coloana sonoră a reclamei unei mărci de parfum. În acest context, folosirea muzicii ca fundal de învăţare poate fi extrem de folositoare în atragerea elevilor spre o anumită materie.

Pentru a evidenţia rolul muzicii în predarea anumitor materii, voi prezenta în continuare două proiecte pilot, ambele dezvoltate în Marea Britanie, unul dintre ele de către o elevă de liceu şi cel de-al doilea de către o profesoară de la liceul Balshaw's Church of England.



Proiectul elevei a fost alcătuit din două etape.

După obţinerea acordului profesorului de matematică pentru a pune muzică barocă timp de o săptămână în timpul orelor de matematică de la clasa ei, proiectul a demarat. La sfârşitul primei săptămâni,atât profesorul, cât şi colegii ei au fost de acord cu un test din materia predată în timpul săptămânii în care s-a folosit muzica drept fundal pentru prezentarea lecţiilor. Următoarea săptămână s-a revenit la modalitatea clasică de predare, şi anume fără muzică. Pentru a compara eficacitatea predării cu fundal muzical, s-a mai dat un test la sfârşitul celei de-a doua săptămâni. La sfârşit, s-au comparat rezultatele obţinute de elevi la acestea şi s-a constatat că în timpul predării cu fundal muzical elevii nu numai că au reţinut mai bine conceptele prezentate, dar şi interesul acestora pentru oră a fost mai ridicat decât de obicei.

Cel de-al doilea proiect, al profesoarei Caroline Molyneux, profesoară de ştiinţe al liceului mai sus menţionat, a fost un proiect care s-a dezvoltat pe parcurs şi a pornit de la necesitatea de a capta atenţia elevilor. Şcoala le oferea profesorilor de ştiinţe câte un citat sau un motto (spre exemplu: *"Imaginaţia e mai importantă decât cunoaşterea"* – Albert Einstein; *"Cine nu greşeşte nu a făcut niciodata nimic nou"*) care trebuia citit claselor în fiecare dimineaţă. S-a constatat însă că simpla citire a acestora în faţa copiilor nu are aproape niciun efect, fapt pentru care s-a hotărât însoţirea acestora de un anume fragment de muzică în fiecare zi. S-a constatat astfel că interesul lor în citatul zilei a crescut. Mulţi dintre elevi au vrut să ştie cine este autorul cântecului şi cum se numeşte melodia prezentată, mai apoi se interesau despre citat.

Răspunsul lor a fost uimitor. În fiecare zi, elevii erau nerabdători să intre în clasă şi sa audă fragmentul muzical al zilei. Elevii aşteptau la uşă chiar dinainte de a ajunge profesoara, nerăbdători să asculte muzica zilei respective. Şi-a dat seama că cel mai mult succes îl aveau cântecele auzite în prealabil de către elevi însă al căror titlu sau autor nu-l ştiau, precum Bolero-ul lui Ravel sau Uvertura William Tell de Rossini. Mai apoi, proiectul a evoluat. S-au dezvoltat teme săptămânale, în care muzica era aleasă astfel încât să ilustreze cât mai bine tema aleasă. S-au ales teme precum "Muzică franceză" sau "Musical-urile".



Elevii au început să ceară anumite fragmente muzicale, şi nu din melodii care erau în topuri. Toţi elevii s-au implicat, atât cei mai încrezători, cât şi cei mai timizi, atât băieţi, cât şi fete. Puneau muzica pe rând, astfel încât toţi să aibă şansa de a alege o melodie. Elevii se

întreceau să descopere cele mai interesante melodii şi chiar concurau între ei. Au cerut chiar şi Dansul cavalerilor din Romeo şi Julieta a lui Prokofiev (elevii studiau, în acea perioadă, operele lui Shakespeare).

Muzica le-a îmbunătăţit copiilor cultura generală, şi destins în acelaşi timp. Ei au descoperit lucruri precum faptul că John Williams a scris muzica de pe coloana sonoră a filmelor Harry Potter, sau că mai mulţi oameni de televiziune faimoşi, printre care şi John Cleese, din seria James Bond, au contribuit la scrierea cântecului Always Look on the Bright Side of Life ("Priveşte întotdeauna partea bună a lucrurilor"). Caroline Molyneux a ajuns, la un momement dat, să primească vizite ale altor copii, din alte clase, dar şi a unor colegi care auziseră despre muzică şi veniseră să investigheze. Proiectul a continuat timp de 4 luni, şi era atât de popular, încât a continuat să folosească ideea. Dacă i se întâmpla ca vre-o dată să uite să puna o melodie, primea reclamaţii de la elevi.

Următorul pas al proiectului a fost dezvoltarea unui portofoliu care să conţină muzică potrivită lecţiilor de ştiinţă predate. Muzica era pusă când elevii intrau in clasă, şi ei încercau să găsească legături între muzică, lecţia predată, şi lucrurile prezentate pe tablă. Chiar înainte de a se aşeza şi a îşi scoate din ghiozdan caietele şi creioanele, ei se gândeau la lecţie. Faptul că încercau să facă legătura dintre muzică şi lecţie le-a dezvoltat capacitatea de a face conexiuni între ceea ce auzeau şi vedeau şi între ceea ce ştiau deja. Unul dintre exemplele de melodii folosite ar fi Under pressure, melodie a formaţiei Queen, care a introdus lecţia numită "Sarea în dietă". Unii elevi au ghicit că prea multă sare folosită în alimentaţie provoacă tensiune arterială mare. Mulţi dintre elevi au început să ghicească subiectul lecţiei chiar înainte de începutul acesteia.

Iată câteva exemple de melodii şi lecţiile în cadrul cărora au fost folosite.

Câtecul	**Lecţia**
Rock DJ – Robbie Williams	Roci – Chimie, clasa a 8-a
The Drugs Don't Work – The Verve	Droguri – Biologie, clasa a 10-a
Danger, Danger High Voltage – Electric Six	Electricitate – Fizică, clasa a 10-a
Me and My Shadow – Various	Lumină – Fizică, clasa a 8-a
Oliver Twist – Food Glorious Food	Mâncarea şi digestia – Biologie, clasa a 8-a şi clasa a 10-a
Fast Food Rockers – Fast Food Song	Malnutriţie şi obezitate – Biologie, clasa a 10-a

Ideea a început să se dezvolte de la acel punct. Profesoara a postat pe pagina web personală (www.missmolyneux.co.uk) temele lecţiilor pentru săptămâna care urma şi elevii propuneau titluri de cântece care să lege lecţia de o melodie. Astfel, ei se pregăteau pentru lecţiile care urmau.

Nu doar titlurile melodiilor erau importante în alegera melodiilor, ci şi versurile acestora. Spre exemplu, versurile melodiei Big Yellow Taxi a formaţiei Counting Crows are foarte mare legatură cu modul în care omul afectează mediul înconjurător:

They paved paradise
And put up a parking lot
With a pink hotel, a boutique
and a swinging hot spot
Don't it always seem to go
That you don't know what you've got
Till it's gone
They paved paradise
And put up a parking lot
They took all the trees
And put them in a tree museum...

Au pavat paradisul
Şi l-au transformat într-un lot de parc
Cu un hotel roz, un magazin
Şi un loc foarte atractiv
Nu întotdeauna se întâmplă
Să ne dăm seama de ceea ce am pierdut
Decât atunci când a dispărut
Au pavat paradisul
Şi l-au transformat într-un lot de parc
Au luat toţi copacii
Şi i-au pus într-un muzeu al copacilor...

Pe lângă folosirea melodiilor în introducerea lecţiilor, acestea au fost folosite şi ca efecte în timpul prezentării lecţiilor. Carmina Burana a lui Carl Orff, o melodie extrem de dramatică, a fost folosită în prezentarea efectului negativ pe care îl au mesele pregătite la microunde asupra dietei populaţiei Regatului Unit.

Pentru a testa eficacitatea ideii, se repeta o melodie folosită într-o lecţie anterioară şi se dădea ca sarcină elevilor să scrie un rezumat al lecţiei prezentate în timpul in care rula melodia. S-a descoperit astfel că muzica îi ajuta să îşi aducă aminte despre anumite date exacte prezentate în lecţia respectivă. Anumite rezumate au uimit-o chiar şi pe profesoara care a realizat proiectul şi au fost menite să evidenţieze succesul proiectului. Feedback-ul dat de elevi a fost extrem de folositor şi încurajator, fapt pentru care ea se gândeşte să extindă proiectul în intreaga şcoala, implicându-i şi pe profesorii de muzică în alegerea melodiilor. Totdată, pentru ajutarea elevilor să treacă cu bine de examene, le-au fost înmânate cd-uri cu melodiile folosite în timpul lecţiilor astfel încât acestora să le fie mai uşor să le reţină şi să le repete.



Deşi pare o şarlatanie, o metoda foarte ingenioasă de a păcăli elevii, orice modalitate de a-i ajuta pe elevi să retină informaţiile mai uşor şi a-i determina să fie atenţi merită încercată pentru că s-ar putea ca ea să fie extrem de benefică pentru aceştia.

BIBLIOGRAFIE

www.thinkingclassroom.co.uk/General/music.aspx

http://teacher.scholastic.com/products/instructor/Jan05_music.htm

www.songsforteaching.com

http://plus.maths.org/issue31/features/whoodhouse/index.html

www.missmolyneux.co.uk

Science in School – Summer 2007 Issue 5

MUZICA – MODALITATE DE CUNOAŞTERE A OMULUI. UN EXERCIŢIU DE PROIECŢIE PSIHOLOGICĂ PE BAZA AUDIŢIEI MUZICALE

Prof. asociat **Dorina Iuşcă**
Universitatea de Arte *George Enescu* Iaşi

"Muzica este înăuntrul meu şi eu mă ascult pe mine atunci când ascult muzică."
Eero Tarasti

Muzica a avut dintotdeauna o importanţă semnificativă în viaţa omului, chiar dacă acest fenomen a fost, de-a lungul timpului, mai mult sau mai puţin conştientizat. Efectele muzicii asupra personalităţii noastre confirmă o dată în plus complexitatea intelectuală, afectivă şi socială a naturii umane.

În mediul şcolar muzica este utilizată, de regulă, ca mijloc de formare a unui câmp cultural, de însuşire a valorilor educaţiei estetice sau de formare a deprinderilor de cânt. Însă, pe lângă acestea, ea exprimă un veritabil proces de cunoaştere, traducând într-un limbaj specific şi în modalităţi diferite, trăsături individuale atât ale celui care cântă cât şi ale ascultătorului.

În mod particular, audiţia muzicală poate fi folosită atât ca strategie de învăţare - oferind contextul însuşirii de informaţii şi deprinderi specifice domeniului artistic, a formării proceselor cognitive precum memoria, atenţia, gândirea, spiritul de observaţie sau a dezvoltării unor trăsături de personalitate ca răbdarea, introversiunea, calmul, echilibrul – cât şi ca modalitate de cunoaştere a elevului.

Lucrarea de faţă doreşte a aborda un domeniu transdisciplinar, reunind informaţii din psihologie, pedagogie şi muzică, în vederea îmbunătăţirii actului didactic prin personalizarea acestuia în condiţiile aprofundării cunoaşterii elevului cu care se lucrează. În centrul atenţiei se află conceptul de **proiecţie psihologică**, considerat o modalitate de dezvăluire a informaţiilor legate de personalitatea ascultătorului. Utilizate în cadrul audiţiei muzicale, strategiile proiective dezvăluie, într-o manieră indirectă dar accesibilă, întreaga subiectivitate a individului.

Acest instrument de lucru este util profesioniştilor atât din domeniul psiho-pedagogic cât şi din cel artistic, având multiple posibilităţi de valorificare. Dintre ele, putem aduce în discuţie optimizarea relaţiei dintre cadrul didactic şi elev, cu efecte pozitive asupra actului de învăţare.

Proiecţia psihologică

Marcel Proust spunea: "Lumea este aceeaşi dar diferită pentru fiecare", exprimând în mod inspirat subiectivitatea perceperii fenomenelor exterioare. În acest context, Freud introduce termenul de proiecţie definit ca ***operaţia prin care subiectul expulzează în lumea exterioară gânduri, afecte şi dorinţe de care nu are ştiinţă sau pe care le refuză în el atribuindu-le altora, persoane sau lucruri din mediul sau înconjurător***[21]. Jung[22] susţine, de asemenea, ideea de transfer a unui proces subiectiv într-un obiect.

Studiat în special ca mecanism de apărare a Eului, analiza diversităţii conţinutului acestui fenomen este o modalitate accesibilă de cunoaştere a elevilor. Astfel muzica, prin intermediul audiţiei, oferă prilejul realizării proiecţiei, dând posibilitatea transferării proceselor interioare în fragmentul muzical ascultat.

---

[21] Ionescu, Şerban; Jacquet, Marie-Madeleine; Lhote, Claude, ***Mecanismele de apărare***, Iaşi, Editura Polirom,2002;

22 Jung, C.G., ***Tipuri psihologice***, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997;

În acest context, structurile melodice nu sunt altceva decât metafore ale propriilor trăiri afective. Copiii vor simboliza fiecare piesa audiată, acordând acesteia semnificații diferite, în funcție de experiența de viață și de caracateristicile personalității sale.

Exprimând verbal aceste semnificații, elevii, de fapt, se vor descrie pe ei înșiși, scoțând la iveală tendințe, temeri, dorințe, experiențe personale, subiecte tabu. Interpretarea lor însă, este o operație complexă și presupune un grad ridicat de responsabilitate.

Audiția muzicală – strategie didactică și psihologică

În esență, audiția muzicală realizată în context didactic constă în ascultarea voluntară, de regulă colectivă, a unui fragment sau a unei întregi piese, având la bază un scop educațional bine definit.

Varietatea genurilor muzicale sau a pieselor utilizate este condiționata de anumite criterii care țin de nivelul de dezvoltare intelectuală și afectivă specifică vârstei și de obiectivele didactice urmărite. În perioada micii școlarități sunt recomandate piese din folclorul copiilor, precum și anumite lucrări din muzica simfonică, de cameră, corala, de opera și operetă, modernă, populară. Selecția acestora are în vedere atât complexitatea limbajului muzical cât și caracteristicile mesajului ideatic transmis.

Pentru a ilustra într-o manieră optimă obiectul studiului de față, vom avea în vedere în continuare, cu precădere, muzica intrumentală, considerată de cercetători drept un veritabil instrument de realizare a proiecției psihologice, respectiv de cunoaștere și autocunoaștere, datorită caracterului general-abstract al acesteia.

Se remarcă în primul rând criteriul voluntar / involuntar al ascultării, determinat de gradul de implicare al proceselor motivaționale precum atenția și voința. Unii cercetători vorbesc despre ascultarea activă și ascultarea pasivă, aflate în strânsă legătură cu criteriul precizat anterior. Luban-Plozza și Iamandescu[23] identifică trei **tipuri de audiție muzicală**: intelectuală, afectivă și hipnotică.

Audiția intelectuală implică încercarea din partea ascultătorului de a identifica opera (sub raportul apartenenței la un anumit gen, stil și autor) și de a realiza o analiză structurală a conținutului și limbajului muzical al piesei, de a face raționamente referitoare la modul în care aceasta este interpretată ș.a. Acest tip de audiție se caracterizează prin logică și face apel la procese precum gândirea sau memoria, pe fondul unei atenții foarte susținute. El se realizează cu preponderență în școală, cu scopul formării sau lărgirii orizontului cultural muzical.

Audiția afectivă oferă libertatea totală a ascultătorului de a se reculege, de a face asociații de idei spontane și de a se lăsa în voia fanteziei sale. Acest tip de ascultare este accesibil și unui auditoriu neinstruit muzical, nefiind condiționat de realizarea unor raționamente corecte vizavi de complexitatea structurală a piesei audiate. Ea presupune o oarecare atitudine de abandon față de mersul riguros al gândirii, abandon ce favorizează reactualizarea inconștientă a unor imagini sau amintiri personale și are o puternică încărcătură emoțională. Ascultarea afectivă este utilizată cel mai frecvent în cadru psihoterapeutic.

Audiția hipnotică se practică în situația în care subiectul, aflat în transă, are orice rezistență abolită și se abandonează unei inducții sonore ce percutează direct în subiectivitatea sa interioară. Sugestia realizată în context muzical se integrează demersului psihoterapeutic realizat prin hipnoză.

În centrul atenției noastre este audiția afectivă a muzicii deoarece ea ne ofera informații legate nu atât de nivelul cultural-intelectual al elevului, ci mai ales de trăsăturile de personalitate ale acestuia, de trăirile sale interioare, trăiri ce, de multe ori devin inaccesibile cadrului didactic și care, fiind bine apărate, ascund puternice conflicte interne. Cunoscând aceste conflicte, adultul poate rezolva serie întreagă de dificultăți de învățare ale copilului.

Alături de fenomenul proiecției, audiția muzicală îndeplinește și alte funcții în cadrul psihicului uman, una dintre cele mai importante fiind aceea de organizare a gândirii, de structurare mentală.

Sistemul nervos este afectat de sunete cu anumite frecvențe la nivel cortical și subcortical. Datorită organizării matematice dată de natura ritmului, de relația dintre intervale în melodie și de forma adoptată,

23 Luban-Plozza, Boris; Bradu Iamandescu, Ioan, ***Dimensiunile psihologice ale muzicii***, București, Editura Romcartexim, 1997;

muzica poate fi considerată o formă abstractă şi flexibilă de gândire, exprimată într-o modalitate nonverbală de limbaj, care ne ofera posibilitatea utilizării de scheme şi configuraţii specifice diferitelor stagii de dezvoltare, în scopuri creative şi integrative.

Studiile referitoare la dezvoltarea infantilă demonstrează că ne naştem cu o orientare naturală către interacţiuni interpersonale coordonate ritmic, prin care comunicăm cu cei din jur şi avem acces la lumea socială. Ritmul este prima structură cu funcţie de organizare a universului haotic al copilului. De aceea, audiţia muzicală, prin invitaţia de a percepe structuri organizate, are un puternic efect de echilibrare a gândirii şi de exersare a proceselor cognitive. Acest fenomen este cu atât mai folositor în perioada micii şcolarităţi, stadiu optim formării intelectuale şi dezvoltării personale.

Studiu pilot privind conţinutul proiecţiei psihologice în cadrul audiţiei muzicale

Scopul cercetării

Partea practică a studiului include descrierea unui experiment realizat de noi pe populaţia şcolară. Acesta urmăreşte două direcţii:

1. obţinerea şi interpretarea unei analize de conţinut a proiecţiilor apărute în cadrul audiţiei muzicale şi compararea lor pe diferite vârste;
2. cuantificarea gradului în care conţinutul proiecţiilor depinde de caracteristicile limbajului muzical al piesei sau coincide cu tematica dată de titlul acesteia.

Variabile

- conţinutul proiectiv (variabilă dependentă, nominală);
- vârsta subiecţilor (variabilă independentă, numerică);
- caracteristicile piesei muzicale (variabilă independentă, nominală);

Subiecţi

Eşantionul experimental include aproximativ 80 de elevi, grupaţi pe criteriul vârstei astfel: o grupă de grădiniţă (4-6 ani), o clasă a III-a, o clasă a VII-a şi o clasă a XII-a. Selecţia subiecţilor cuprinde urmărirea acestora pe etapele mari de vârstă: preşcolaritate, şcolaritate mică, pubertate şi adolescenţă[24]. Nici unul dintre elevii care au participat la experiment nu a urmat cursurile Colegiului de Artă şi nu a avut preocupări deosebite pentru domeniul artistic.

Metodologie

Fiecare grup a audiat separat, pe rând, două fragmente de muzică instrumentală clasică. A fost imperios necesar ca piesele în cauză să fie necunoscute de către elevi, pentru ca informaţiile despre ele să nu influenţeze conţinutul proiectiv. Primul dintre acestea (fragment din ***Sonata pentru pian nr. 14 în do diez minor***, cunoscută şi sub numele de *Sonata lunii,* partea I, de Ludwig van Beethoven) are un caracter meditativ, fiind interpretat la pian în nuanţe mici şi tempo *Adagio*, iar al doilea (fragment din ***Dans ungar nr. 5 în fa diez minor*** de Johannes Brahms – varianta orchestrală) este dinamic, exploziv, cântat în *forte* şi într-un tempo Allegro. Criteriul de selecţie a urmărit utilizarea a două piese cu elemente de limbaj relativ contrastante. Audiţia fiecărui fragment a durat aproximativ cinci minute. După fiecare audiţie li s-a cerut copiilor să scrie foarte repede, în mai puţin de un minut, în cel mult două propoziţii, la ce s-au gândit în timpul ascultării melodiei. S-a urmărit astfel obţinerea asociaţiilor iniţiale şi nu interpretarea lor. Evident, pentru copiii mai mici, modalitatea de înregistrare a datelor a fost adaptată condiţiilor (clasa a treia a avut trei minute, iar informaţiile obţinute de la preşcolari au fost scrise de către operatori).

Rezultate şi interpretare

- **Conţinutul proiecţiilor este influenţat de vârstă, dobândind specificitate pentru fiecare etapă de dezvoltare;**

24 Verza, Emil, ***Psihologia vârstelor***, Bucureşti, Editura Hyperion, 1993;

În primul rând, se remarcă o tendință de abstractizare a conținuturilor proiective, direct proporțională cu vârsta. Elevii de liceu, a căror gândire este majoritar simbolică, își exprimă stări afective utilizând termeni cu un înalt grad de generalitate, oferind foarte puține detalii. La clasele mai mici putem vorbi de o sinceritate mai mare în exprimarea subiectivității, aceștia descriind într-o manieră mai concretă propriile gânduri. Ilustrative sunt exemplele: "suferință, durere, dezamăgire"(clasa a XII-a) și "m-am gândit la cât de liberă poate fi viața, la părinții mei și în special la fratele meu care este în Italia și aștept de mult să-l întâlnesc și să-i spun "La mulți ani!" deoarece este ziua lui pe 30 aprilie" (clasa a VII-a). Spre deosebire de elevul de liceu, cel de gimnaziu oferă informații privind și cauza stării sale afective; mai mult, acesta sugerează chiar și o modalitate de rezolvare a conflictului interior dat de lipsa fratelui plecat în străinatate (a găsit un motiv pentru a-l întâlni, pe care îl raționalizează în detaliu). Putem explica această diferență a nivelului abstractizării, atât ca efect al dezvoltării cognitive, cât mai ales luând în calcul mecanismele de apărare, utilizate mai eficient de către cei mari care dobândesc în timp o prudență deosebită privind autodezvăluirea. De aceea, cu cât elevii sunt mai mici, cu atât relevanța proiecțiilor obținute în cadrul audiției muzicale crește semnificativ, oferind un motiv în plus pentru utilizarea acestei tehnici în cunoașterea copiilor.

În al doilea rând, conținutul proiecțiilor diferă între clase și din punct de vedere tematic, fiecare vârstă având în centru o preocupare pentru anumite teme. Se deosebesc aici două categorii principale: *familia*, la copiii preșcolari, școlarii mici și mijlocii și *iubirea* la adolescenți. Astfel, pe parcursul piesei meditative, majoritatea liceenilor au reactualizat un fundal afectiv cu o conotație melancolică asociată cu sentimentul de dragoste romantică. În același context, elevii de gimnaziu au avut în prim plan imaginea familiei căreia i-au alăturat tot sentimente denumite generic "melancolie" însă care trădau în special starea de duioșie, sensibilitate afectivă. Proiecțiile romantice, puține în această etapă, sunt în fază incipientă, sublimate uneori în contextul naturii. Ex: "aici eu mă gândeam la orașul Veneția, unde porumbeii se împerechează și dansează într-un ritm zburdalnic".

- **La vârsta școlară mică și preșcolară, conținutul proiectiv dobândește un puternic caracter individual;**

Diversitatea tematică, deși are ca centru de greutate familia, include trăsături cu o puternică tentă individuală, ceea ce face aproape imposibilă realizarea unei analize de conținut. Fiecare subiect oferă informații personale detaliate, ce îl singularizează. În acest caz, foarte utilă este analiza fiecarei proiecții în parte. Vom da în continuare exemplul unui elev de clasa a III-a, ce are mari dificultăți de învățare "M-am gândit la păcatele pe care le-am facut și la mama, cât a chinuit cu mine". Deși știm de problemele familiale ale acestuia din discuțiile cu bunica (tată necunoscut, mama căsătorită în Israel, el locuiește cu bunica și cu un unchi alcoolic foarte violent, în condiții improprii pentru învățat), proiecția lui relevă informații din interiorul situației conflictuale, descriind nu problemele zilnice ci relația sa cu mama. Sunt evidente internalizarea consecințelor negative ale situației create, autoresponsabilizarea pentru plecarea mamei (deși dânsul este victima), plecare pe care el o interpretează de fapt ca respingere maternală. Cunoașterea acestor aspecte de către învățător poate duce la descoperirea strategiilor de rezolvare a conflictului interior și la îmbunătățirea echilibrului emoțional al copilului, pe fondul căreia orice achiziție cognitivă se realizează mult mai ușor.

În ciclul primar există o paletă largă de dificultăți de învățare care au la bază nu doar insuficienta pregătire intelectuală ci prezența unor conflicte interioare de ordin afectiv. Cel mai evident fenomen de acest gen este dislexia. În acest context, tehnicile proiective devin foarte utile în descoperirea factorilor emoționali care împiedică depășirea dificultăților instrumentale.

- **Conținutul proiectiv depinde parțial și pe categorii de vârstă de caracteristicile piesei;**

Copiii de vârste mici (preșcolarii) au realizat asociații legate experiența subiectivă specifică vârstei, dar care nu au depins deloc de caracteristicile limbajului muzical. Astfel, în timpul audierii primei piese, unii și-au imaginat-o pe rățușca cea urâtă, altora le era dor de părinți, iar alții se gândeau la cât de viteji erau în timp ce se luptau cu un dragon, utilizând o sabie magică. Pe fundalul celei de-a doua piese, antrenante, copiii și-au continuat exact aceleași proiecții începute anterior pe fragmentul liric.

Rezultatele nu au fost aceleaşi şi în cazul grupelor de vârstă mai mari. Aici conţinutul proiecţiilor a fost semnificativ influenţat de caracteristicile piesei (s-au gândit la lucruri triste ascultând piesa lirică şi au asociat imagini dinamice fragmentului expansiv). Interpretarea psihologică a acestor rezultate a avut în centru nivelul experienţei de viaţă al copiilor precum şi influenţa factorului educativ. De regulă, cântecele lirice au mesaje triste şi ni se spune că trebuie să fim meditativi atunci când ascultăm astfel de melodii. Prin urmare, repetarea cât mai îndelungată a acestui tip de experienţă va favoriza formarea unui stereotip dinamic.

S-a observat că în cadrul proiectiv, muzica determină într-o manieră controlată mai mult **stări afective** decât **imagini** sau tematici cognitive. Aşa se explică de ce, pe fundalul *Sonatei lunii* nici un subiect nu a reactualizat imaginea lunii, în schimb 75% au trăit aproximativ aceeaşi stare de melancolie. Acest fenomen, bineînţeles, nu este universal, existând piese muzicale cu o puternică valoare de evocare a imaginilor. Un exemplu este chiar *Dansurile ungare* pe parcursul audiţiei căreia 50% din subiecţi şi-au imaginat fie o sală de bal aglomerată, fie oameni dansând pe un câmp.

În concluzie, muzica direcţionează modul în care gândim sau simţim, conţinutul ideatic sau afectiv apărut în contextul artistic fiind, în multe cazuri, dominat de trăsăturile piesei în cauză. Detaliile proiecţiilor psihologice realizate în cadrul audiţiei dobândesc specificitate de la un subiect la altul, de la un fragment muzical la altul, remarcându-se, cu toate acestea, anumite caracteristici universale, general valabile. Aceste rezultate deschid calea de analiză a influenţei caracteristicilor limbajului muzical asupra proceselor psihice interne, oferind premise cercetărilor ulterioare în acest domeniu.

BIBLIOGRAFIE

ATHANASIU, Andrei - ***Medicină şi muzică***, Bucureşti,Editura Medicală, 1986;

BJOM, Merker - ***The Origins of Music,*** în **Nordic Journal of Music Therapy**, 9 (2)2000, pp.28-31, www.hisf.no/njmt/

CEZAR, Corneliu - ***Introducere în sonologie***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1984;

IAMANDESCU, Ioan-Bradu - ***Muzicoterapia receptivă***, Bucureşti, Editura Medica, 2004;

IONESCU, Şerban; Jacquet, Marie-Madeleine; Lhote, Claude - ***Mecanismele de apărare***, Iaşi, Editura Polirom, 2002,;

IONESCU, Constantin - ***Istoria psihologiei muzicale***, Bucureşti, Editura Muzicală, 1982;

JUNG, C.G. - ***Tipuri psihologice***, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997;

LEHTONEN, Kimmo - ***Is Music an Archaic Form of Thinking?***, în **Nordic Journal of Music Therapy**, 3(1), 1994, pp. 2-12, www.hisf.no/njmt/

LUBAN-PLOZZA, Boris; Bradu Iamandescu, Ioan - ***Dimensiunile psihologice ale muzicii***, Bucureşti, Editura Romcartexim, 1997;

VERZA, Emil - ***Psihologia vârstelor***, Bucureşti, Editura Hyperion, 1993;

FERNANDO OBRADORS - *CÂNTECE CLASICE SPANIOLE* ASPECTE ALE LIMBAJULUI MUZICAL

Masterand **Ramona-Mirabela Iuşcă**
Universitatea de Arte *George Enescu* Iaşi

Cercetând literatura de specialitate, am remarcat că s-a scris foarte puţin despre cel care a fost **Ferran Jaumandreu Obradors**. Pianist, dirijor şi compozitor catalan (1897 – 1945, Barcelona), cunoscut şi sub numele de Fernando Obradors, a primit primele lecţii de muzică de la mama sa. De la aceasta a învăţat pianul însă a fost autodidact în ceea ce priveşte compoziţia, armonia şi contrapunctul. A devenit dirijorul Orchestrei Filarmonice Gran Canaria şi, mai târziu, profesor la Conservatorul Las Palmas. Între anii 1921 şi 1941 a compus câteva volume de aranjamente pentru voce valorificand poezia clasică spaniolă. Unul dintre poemele sale, *La casada infiel* (*Soţia infidelă*), scris în anul 1955, a avut ca scriitor al versurilor pe prietenul său, Lorca. Deşi a scris multe lucrări pentru teatru, nici una dintre ele nu şi-a găsit locul în repertoriul universal. Este cunoscut pentru ciclurile de *Cântece clasice spaniole* şi pentru lucrarea sa simfonică *El Poema de la Jungla* (*Poemul junglei*). Mulţi dintre compozitorii aparţinând aceleaşi generaţii au plecat în Franţa pentru a cunoaşte faima, dar Obradors a rămas credincios pământului său catalan.

Compus între anii 1921-1941, ciclul de lieduri *Cântece clasice spaniole* este alcătuit din 7 piese cu caracter diferit. Nu se ştiu foarte multe informaţii despre contextul în care aceste lieduri au fost compuse, dar muzica vorbeşte de la sine. Melodiile acestor lieduri sunt monodii din secolele XV-XVIII, melodii pe care compozitorul le valorifică într-o manieră unică, îmbinând elemente specifice muzicii vechi cu elemente contemporane.

1. La mi sola, Laureola (Unica mea, Laureola)

Liedul *La mi sola, Laureola* deschide ciclul cu o monodie din secolul XVI aparţinând lui Juan Ponce. Liedul, în tonalitatea *la minor*, are formă tristrofică, fiind împărţit în trei secţiuni.

Secţiunea I este alcătuită din două fraze. Prima frază (ms. 1-9) debutează cu acordul tonicii la acompaniamentul pianului (ms. 1) care pregăteşte expunerea temei. Linia melodică este cântată fără acompaniament, aducând prin această monodie atmosfera muzicii secolului XVI.

Ex. 1 (ms. 2-10):
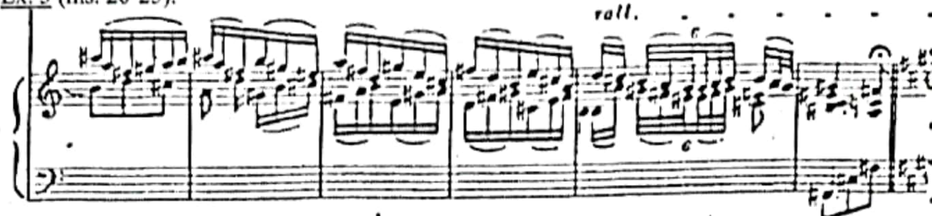


Fraza a doua (ms. 10-25) continuă discursul muzical aducând aceeaşi temă sub formă de fugă la două voci. Tema este expusă la vocea superioară pe tonică (ms. 10-13), apoi adusă pe dominantă la vocea inferioară (ms. 14-17). În acest timp, vocea superioară contrapunctează cu formulele de şaisprezecimi. În măsurile 18-21 tema este transpusă la dominanta dominantei (*si minor*), iar contrapunctul transpus la interval de cvartă perfectă descendentă.

Ex. 2 (ms. 10-17):



În măsurile 22-25, cele două voci se suprapun prin mersul contrar, cadențând în finalul frazei la tonalitatea *fa diez minor*.

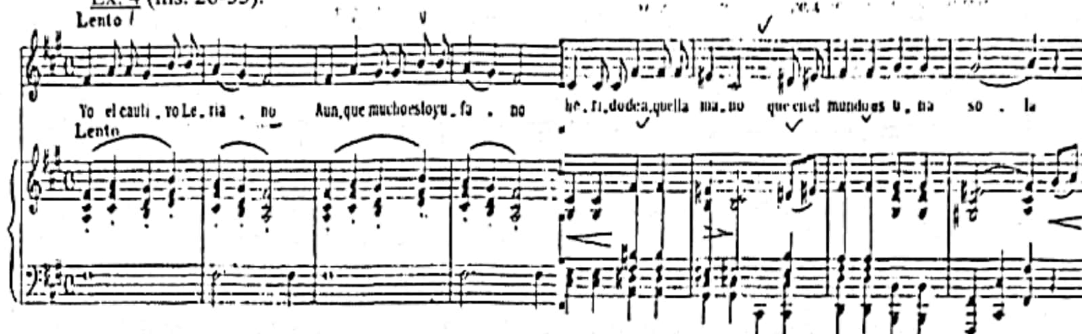
Ex. 3 (ms. 20-25):



Secțiunea a doua B, în tonalitatea *fa diez minor*, este alcătuită din două fraze. Regăsim aceeași atmosferă de tristețe, nostalgie ca și cea anterioară. Însăși versurile ne creează această stare.

Prima frază (ms. 26-33) prelucrează materialul tematic din prima secțiune și îl diversifică. Acompaniamentul este armonic, susținut de pedala pe sunetul *fa diez* din bas. Linia melodică are un arc ascendent.

Ex. 4 (ms. 26-33):



Fraza a doua (ms. 34-41) preia a doua jumătate a frazei anterioare pe care o transpune ascendent și o variază. Măsurile 38-41 preiau linia melodică și o rezolvă cadențând la tonalitatea inițială, *la minor*.
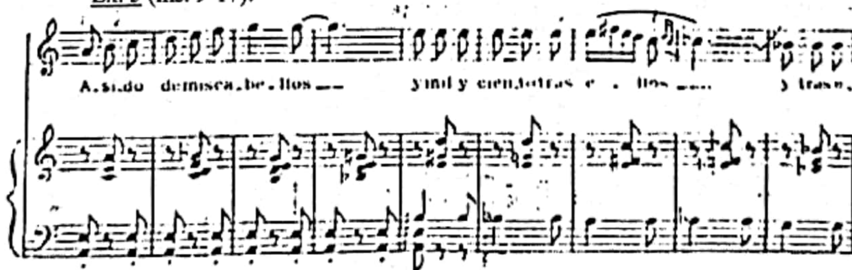
Liedul are un caracter ciclic, reluând întreaga secțiune A (ms. 42-65) aproape identic. Cadența finală este picardiană, la tonalitatea *Fa diez major*.

2. Al Amor (Iubirii)

Liedul *Al Amor (Iubirii)* evidențiază o melodie din secolul XVII aparținând lui Cristóbal de Castillejo. În tonalitatea *la minor,* caracterul liedului este contrastant față de cel anterior. Iată că în această piesă simțim pulsația ternară spaniolă. Forma este tristrofică.

Prima secțiune este precedată de o introducere a pianului de 4 măsuri făcând loc prin retragerea treptată a dinamicii din *f* în *p* liniei melodice a vocii. Prima frază a (ms. 5-12) are o desfășurare scalară ascendentă și se rezolvă în cea de-a doua frază b (ms. 13-20).

Ex. 5 (ms. 9-17):



Apogiaturile din măsura 15 și formulele de șaisprezecimi sunt folosite pentru a reda caracterul spaniol al acestei muzici. Secțiunea se încheie cu o frază concluzivă (ms. 21-25) cadențând la relativa tonalității, *Do major.*

Se remarcă mersul scalar cromatic descendent de la mâna stângă a pianului: *si - si b - la - la b - sol - fa# - fa becar.*

Urmează o a doua secțiune, respectiv un preludiu al acompaniamentului. Această secțiune are aceeași structură a frazei muzicale. Fraza întâi (ms. 26-32) aduce o temă de 4 măsuri pe care o repetă. Fraza a doua (ms. 33-40) preia elementele ritmice din fraza anterioară și o construiește după același

procedeu (tema de 4 măsuri pe care o repetă). Preludiul pianului se încheie cu o frază concluzivă de 4 măsuri. Acordul de septimă de dominantă din finalul preludiului cere rezolvarea la tonică.

Liedul se încheie cu reluarea celei de-a doua fraze din prima secțiune și a frazei concluzive.

3. Corazon, porque pasáis... (Inimă, de ce petreceți?)

Cel de-al treilea lied valorifică o nouă melodie din secolul XVII, cu sursă anonimă. Ca și liedurile anterioare, forma piesei este tristrofică.

În tonalitatea *Mi major*, fraza *a* (ms. 3-10) este precedată de o scurtă introducere a pianului de 2 măsuri. Linia melodică a frazei este de o cantabilitate deosebită, deși acompaniamentul suprapune valori ritmice foarte mici.

Ex. 6 (ms. 3-6):

Fraza continuă pe același arc melodic ascendent, oprindu-se pe funcția dominantei.

Fraza b (ms. 11-18) rezolvă picardian cadența din măsura anterioară, aparent la tonalitatea *mi minor*, apoi, în finalul ei revenind la omonima acesteia. Dacă linia melodică precedentă avea un arc ascendent, iată că în această frază arcul melodic este descendent. Discursul muzical al vocii aduce atmosfera cântecelor *flamenco*.

Între fraza *b* și ultima frază *a*, respectiv *av*, este o punte de 5 măsuri, punte ce valorifică elementele tematice din introducere.

Liedul se încheie cu reluarea variată a frazei *a* (ms. 23-29). Mersul scalar ascendent din primele măsuri este continuat până la rezolvarea lui pe tonica tonalității.
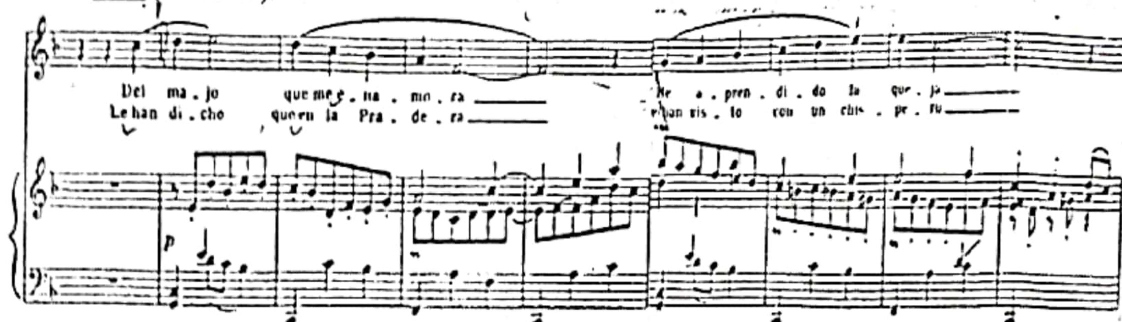
4. El majo celoso (Iubitul gelos)

În acest lied, tema muzicală datează din secolul XVIII, iar originea sa este anonimă. În tonalitatea *fa major*, piesa are formă bistrofică cuplet-refren. Discursul muzical debutează cu o introducere a pianului de 9 măsuri în care se evidențiază o temă plină de cromatisme. Totuși, acordul final ce pregătește intrarea vocii este cel al dominantei tonalității.

Ex. 7 (ms. 1-9):

Cupletul este alcătuit din 2 perioade duble: fraza întâi din prima perioadă (ms. 10-18) aduce un prim motiv muzical de 4 măsuri (ms. 10-14) care se rezolvă în cea de-a doua jumătate a frazei.

Ex. 8 (ms. 10-18):
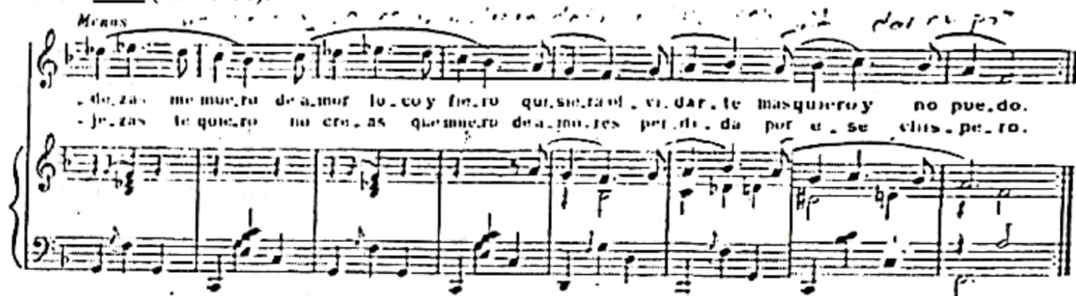


Fraza a doua (ms. 19-26) variază în primele 4 măsuri motivul ritmico-melodic din prima frază, ca în a doua jumătate a frazei să reia identic linia melodică a vocii din măsurile 15-18; acompaniamentul este îmbogățit.

Fraza a treia (ms. 27-34), respectiv prima frază din perioada a doua, transpune prima frază din perioada întâi la interval de secundă mică ascendentă, modulând aparent la tonalitatea *Sol bemol major*. Fraza a doua din această perioadă (ms. 35-42) reușeste să facă revenirea la tonica *fa*, însă cu modul minor (*fa minor*). Fraza se încheie pe acordul de dominantă al tonalității.

Linia melodică a refrenului (ms. 43-50) debutează în *fa minor*, dar finalul frazei este picardian, revenind la tonalitatea *Fa major*. Discursul tematic al vocii aduce ca motiv ritmic sincopa falsă de pe timpii 2 și 3 din măsurile de 3 pătrimi.

Ex. 9 (ms. 43-50):



După repetarea celei de-a doua strofe, liedul se încheie cu o codă care aduce elementul tematic din introducere.
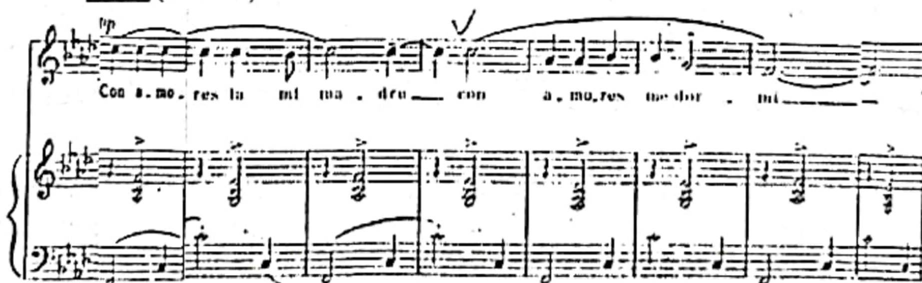
5. *Con amores, la mi madre (Cu dragoste, mama mea)*

Cel de-al cincilea lied al acestui ciclu evidențiază un cântec de leagăn din secolul XV aparținând lui Juan Anchieta. Caracterul piesei contrastează față de caracterul celorlalte piese.

În tonalitatea *fa minor*, liedul debutează cu o introducere de 4 măsuri a pianului. Acompaniamentul se desfășoară în cadrul unei octave, evidențiind relația I-VII (V)-I.

Fraza a1 (ms. 5-12) aduce o temă simplă, fără mersuri treptate sau salturi intervalice. Linia melodica este statică. Acompaniamentul pianului continuă discursul muzical din introducere.

Ex. 10 (ms. 5-12):



Fraza a2 (ms. 13-20) ia elementele ritmico-melodice din prima frază și le modifică, modulând la tonalitate *La bemol major*.

Fraza a3 (ms. 21-28) continuă discursul muzical, revenind la tonalitatea inițială. Fraza se încheie pe acordul de septimă de dominantă, rezolvându-se la reluarea frazei a1 (ms. 29-36). Fraza a4 (ms. 37-44) pregătește revenirea variată a primei fraze. Fraza a1v (ms. 45-52) pregătește încheierea liedului, realizând o cadență picardiană la tonalitatea *Fa major*. Măsurile 53-60 încheie liedul într-o formă ciclică a

acompaniamentului. Sunetele aparținând acordului major din final sunt aduse pe rând, sonoritatea diminuându-se treptat.

6. Del cabello más sutil (Din părul cel mai fin)

Ultimele două lieduri, nr. 6 și nr. 7, sunt două cântece populare spaniole. Originea lor folclorică este specificată de către compozitor în manuscrisul partiturii.

Liedul *Del cabello más sutil*, în tonalitatea *Fa diez major*, readuce atmosfera romantică dată de melodica deosebit de cantabilă a temei muzicale. Forma piesei este bistrofică.

Discursul muzical debutează cu o introducere de două măsuri a pianului. Acompaniamentul are o scriitură melodică arpegială.

Strofa I (ms. 3-10) aduce în prim plan linia melodică a vocii.

Ex. 11 (ms. 2-5):

Finalul frazei se oprește pe funcția dominantei, fiind precedat de o scurtă punte între cele două strofe.

Strofa a II-a (ms. 13-20) reia tema muzicală din fraza anterioară și o modifică în a doua jumătate a sa, pregătind cadența finală. Complementul cadențial din măsurile 21-22 dă o structura simetrică liedului, încheind discursul muzical pe tonica tonalității.

7. Chiquitita la Novia (Micuța iubită)

Ultimul lied care încheie acest ciclu de *Cântece clasice spaniole* ne redă atmosfera din coridele toreadorilor. Liedul se asemeană cantecului tradițional *flamenco* atât prin acompaniament cât și prin linia melodică vocală.
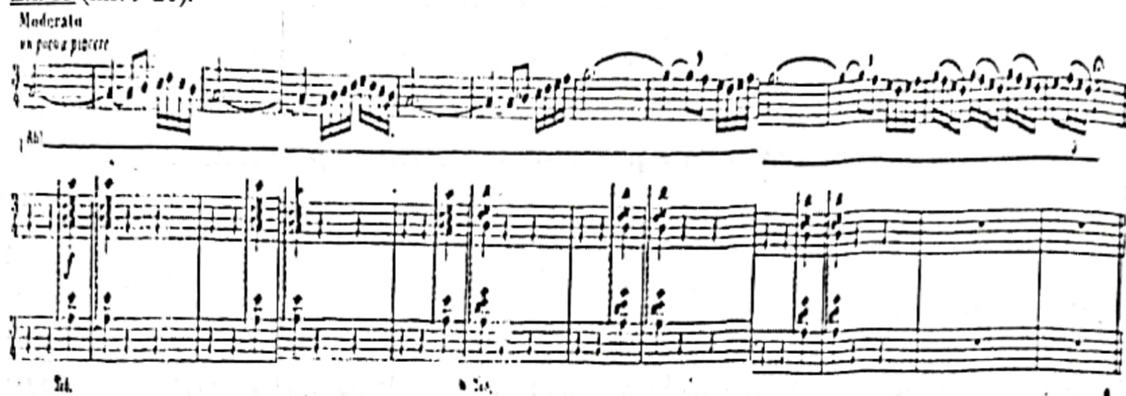
Piesa debutează cu o introducere de 8 măsuri a pianului. Sonoritatea armonică ne duce cu gândul la cântecul toreadorilor cu acompaniament de chitară.

Ex. 12 (ms. 1-5):

Introducerea se încheie pe un acord de *la major*.

Secțiunea A (ms. 9-20) aduce o temă melodică la voce care se cântă *a piacere*. Stilul în care este scrisă tema muzicală este specific stilului muzicii tradiționale spaniole. Nu avem o stabilitate tonală deoarece tema vocală se desfășoară în *la minor*, iar acordurile cu sonorități de chitară în *La major*.

Ex. 13 (ms. 9-20):



Urmează o secțiune B formată dintr-o perioadă dublă (8+8), pregătită de o punte (ms. 21-22). Ritmul ostinato ce se aseamănă unei pedale pe acordul eliptic de terță pe *la*, acompaniază linia melodică a vocii. Regăsim din nou asemănarea cu muzica *flamenco* datorită formulelor ritmico-melodice ale vocii. Fraza întâi a perioadei (ms. 23-30) aduce o nouă temă pe care o continuă în fraza a doua (ms. 31-38).

Urmează o secțiune lirică C în tonalitatea *Fa major*, destinată acompaniamentului, secțiune alcătuită din două fraze: fraza 1 (ms. 39-46) în care este specific mersul treptat al vocii intermediare acompaniat de baza armonică adusă de vocea gravă. Se remarcă formula excepțională de triolet pe jumătate de timp, formulă ritmică des folosită în folclorul spaniol. Fraza a doua (ms. 47-54) transpune fraza anterioară variind-o și înlocuind mersul de optimi cu mersul de sincope al vocii mediane.

După această secțiune lirică, compozitorul readuce secțiunea B, însă variată (ms. 55-71). Liedul se încheie simetric reluând secțiunea A și introducerea, ca element concluziv al piesei.

BIBLIOGRAFIE

* * * Encyclopédie de la Musique, Paris, Editura Fasquelle, 1961

* * * Grove's Dictionary of music and musicians, Londra, Editura Macmillan, 1954

* * * The New Oxford Historz of Music, vol. I-XI, Oxford University Press, 1968-1974

O PROVOCARE PENTRU MUZICOLOGIA SECOLULUI XXI: MUZICA DE *ADVERTISING*.
Categorii muzicale prezente în spoturile publicitare

Prof. **Antoaneta Ioana Luchian**
Colegiul Național Iași

În ultimii ani muzicologia internațională abordează un nou topic: muzica de *advertising* sau muzica reclamelor comerciale. Subiectul incită un deosebit interes, -configurându-se în acest sens un nucleu bibliografic deosebit de consistent[25] - în special din perspectiva determinării sensului muzical și a relației vizual-sonor-marketing. Studiul de față nu își propune o astfel de abordare ci vizează clasificarea categoriilor muzicale prezente în spoturile publicitare.

Spotul publicitar/reclama se definește ca un fenomen sincretic (vizual, auditiv, conceptual) în care percepția sonoră reprezintă o componentă esențială pentru transmiterea/receptarea mesajului.

Așadar, cât de relevantă este muzica reclamelor? "Exista păreri care ii acordă 50% credit pentru succesul unui clip. Rolul său este, în primul rând, de a **ajuta la transmiterea și fixarea emotională a mesajului** (s.n.)", afirmă Răzvan Căpanescu, *creative director* Ogilvy&Mather. In opinia sa, **muzica trebuie să se potrivească perfect conceptului** și, mai mult, **să aducă plusvaloare produsului creativ**. Mihai Cojocaru, creative director Scala JWT, consideră că "**rolul coloanei muzicale, ca și rolul spotului, este să vândă**. Doar că muzica vinde mai subtil, la nivel emoțional. Ea creează atmosfera și e un generator de simpatie pentru marcă." Florin Dumitrescu, *deputy creative director*, *adviser* și textier pop-rock, declara: "Muzica poate să transmită ceva despre personalitatea brandului sau un mesaj despre caracteristicile produsului. Dar, de cele mai multe ori, **muzica este un agent de comunicare subtilă cu straturile mai ascunse ale personalității consumatorilor** (s.n.)"[26].

Prevalența și importanța muzicii în reclamele comerciale este susținută și de rezultatele studiului[27] realizat de cercetătorul danez Nicolai Jorgensegaard Graakjaer – pe un eșantion reprezentativ de 480 de reclame – ce constată prezența acesteia în peste 92.5% din exemplele studiate. Procentajul favorabil fondului sonor este explicat de inițiatorul studiului cu ajutorul unor observații deosebit de pertinente: reclamele comerciale sunt vizionate și *auzite* de marea majoritate a populației; prezența televizorului/a produsului de advertising, în viața de zi cu zi implică expunerea inevitabilă a telespectatorului, chiar dacă atenția telespectatorului este captată de altceva, sunetul reclamelor poate fi *auzit* astfel că reclama devine ușor recognoscibilă.

Este cunoscut faptul că muzica are un impact profund asupra vieții umane – afirmație susținută de numeroase studii de specialitate din domeniul psihologiei, a științelor comportamentale etc. ce concluzionează că muzica are un potențial deosebit de influențare a vieții umane chiar și în cazurile în care atenția este distrasă – fapt ce îi conferă superioritate în raport cu celălalte arte (pictură, sculptură, text literar). Descoperim existența unei relații bifuncționale între muzică și produsul creativ respectiv între muzică și produs – personaj al spotului publicitar.

Determinarea relației dintre muzică și produs trebuie realizată din dublă perspectivă. Astfel, clasificarea categoriilor muzicale prezente în spoturile publicitare ca aspect al **relației dintre muzică și produsul creativ** trebuie să țină cont de anumiți factori specifici.

O prima abordare vizează aspectul structurii unui spot publicitar, astfel că acesta poate fi construit din punct de vedere sonor din mai multe componente: *melodii/fragmente melodice* ce pot circula sau domina desfășurarea spotului publicitar; *melodie/piesă muzicală* originală sau nu; *groove* – fragment muzical cu identitate ritmică și melodică – ce poate aparea pe parcursul reclamei în anumite momente

25 Vezi cercetările muzicologilor Theodor Adorno și Hanns Eisler; Gordon Bruner, Nicholas Cook, Renee Dickinson, Jorgen Sigel, Philip Tagg, Anna Tota etc.
26 *Cfr.* Petre Bunea *Vraja muzicii crește valoarea reclamelor* în cotidianul *Capital*, 3 februarie 2006.
27 Nicolai Jorgensgaard Graakjaer *„Musical meaning in Tv-commerciasl. A case of cheesy music"* in Popular Musicology On-line, vol. II, 2008.

cheie şi poate să fie însoţit de anumite sunete sau sincronizat cu anumite imagini cheie; *jingle* - scurt motiv melodic sincronizat cu logo-ul brandului/produsului; *emblemă sonoră* – sunet/ element de bruitism scurt, asociat cu logo-ul brandului/produsului. Toate aceste formate au funcţia de a atrage atenţia datorită proprietăţilor *mnemonice* (puterea de a fi recognoscibile)

O altă perspectivă abordează aspectul originalităţii generând două categorii distincte: a). **muzică originală** special concepută pentru un produs, campanie publicitară;

b). **muzică** ***pre-existentă***[28]- lucrări din literatura *cultă* (mai rar, în general se folosesc fragmente foarte cunoscute) melodii/piese din genurile de largă răspândire.

Florin Dumitrescu votează pentru creaţiile originale[29]: "Să faci o muzică originală, care să aparţină numai brandului tău, pentru care poţi să plăteşti o anumită sumă, dar care va fi amortizată în timp, este o afacere mult mai bună decât să lipeşti un hit de un spot." Pe de altă parte opţiunea utilizării unui hit (muzică din categoria pre-existentă) are numeroşi susţinători. Pe piaţa românească, sunt preferate cu precădere hiturile. De ce? "Au marele avantaj ca pot fi deja fredonate, pe când o creaţie originală, fie ea oricât de inspirată, are nevoie de timp ca să se impună"[30], consideră Mihai Cojocaru, continuînd: "Evident, un hit îţi face viaţa mai uşoară atât ţie, cât şi clientului. Reclama e mai uşor de înghiţit. Votez clar pentru hituri![31]".

Prezenţa hitului în industria publicităţii a fost îndelung documentată. Muzica, hitului[32] în special, se configurează ca un puternic motor de *rupere* a graniţelor etnice, geografice sau de vârstă. Pe de altă parte conform *teoriei culturale* – dezvoltată de *Şcoala de Studii Sociale* de la Frankfurt înfiinţată în 1923 de Adorno şi Horkheimer, a cărei cercetări şi afirmaţii sunt încă viabile culturii zilelor noastre – formele culturale contemporane (anului 1941 s.n.) modelează gusturile şi preferinţele maselor în asemenea manieră încât oferă nevoi false, noi modalităţi de gândire fără ca populaţia să îşi dea seama. Ca parte integrantă a culturii industralizate, muzica de largă răspândire[33], este în concepţia lui Adorno *standardizată* (melodia şi versurile au forma definită pe baza repetitivităţii şi a minimalismului informaţional) şi *pseudo-individualizată* („cârligul" aparenţei de noutate şi unicitate)[34] ba mai mult sensul muzical nu este afectat dacă unul dintre elementele de detaliu[35] este eliminat. Această polivalenţă a sensului muzical al hitului se constituie în principala calitate a sa şi, implicit serveşte în totalitate scopului produsului creativ. Hitul conferă două dintre cele mai importante cerinţe ale publicităţii: captarea atenţiei şi puterea de a fi uşor de memorat.

Pe de altă parte utilizarea genurilor de largă răspândire în spoturile publicitare serveşte şi intereselor artiştilor, fie că un hit continuă să se vândă, fie că muzica nouă se face astfel cunoscută. Un aspect negativ se constituie în *uzarea* hitului – datorită folosirii repetare – sau asocierea sa cu o apariţie anterioară în cadrul unui alt produs creativ.

Aspectul *distinctivităţii* sonorului în raport cu vizualul determină catalogarea în două grupe clar delimitate: muzica de *background* şi muzică *foreground.* Din această perspectivă putem vorbi despre o receptare a sonorului în două modalităţii prevalenţa vizualului în primul caz, respectiv a sonorului în cazul celui de-al doilea. Poziţionarea muzicii în una din cele două categorii depinde de conceptul produsului creativ, în special de sincronizarea vizualului cu sonorul (din perspectivă temporală structura narativă este divizată de paralelismul proceselor în imagini şi muzică).

Relaţia dintre muzică şi produsul – personaj de spot publicitar comportă următoarele aspecte: *muzica – produs* (aflate în relaţie de coincidenţă): Cd-uri, concerte etc.; *muzica – parte integrantă a produsului* (relaţie de coerenţă): muzica de film, DVD-uri; *muzica strâns legată de produs* (relaţie de conexiune) şi *muzică nelegată de produs* (relaţie de incidenţă).

---

28 *Cfr.* Graakjaer: *pre-exesting music.*

29 *Cfr.* Petre Bunea *op.cit*

30 *Idem 5*

31 *Idem 5*

32 Prin *hit* se înţelege melodie/piesă muzicală de largă raspândire componentă a aşa-numitei *popular music* de muzicologia americană

33 Vom utiliza acest termen ca alternativă la traducere sintagmei *popular music* care în limba română se confundă cu termenul *muzica populară* şi are alte conotaţii.

34 *Cfr.* David Allan *On popular music in advertising*, în *Popular Musicology On-line*, vol. I, 2008.

35 O tehnică foarte utilizată este înlocuirea versurilor cântecului original cu mesajul publicitar

Trebuie specificat că relațiile de coincidență și de coerență implică utilizarea citatului sau a colajului de citate astfel că muzica va apărea fragmentată dar păstrând calitățile înregistrărilor de pe suportul audio. Marea majoritate a produselor creative din această categorie utilizează așa-numita *voice-over* (muzica prezentată ca produs de un narator, neimplicând aportul elementului vizual). Relația de conexiune necesită existența unei muzici cu structură clară și legături evidente cu produsul, dublate de o polisemie mediatică.

Concluzionând, clasificarea categoriilor muzicale prezente în construcția spoturilor publicitare, urmărind relațiile muzică-produs creativ respectiv muzică-produs, sunt un preambul necesar cercetătorului ce vizează investigațiile în sfera muzicii de *advertising*, domeniu deosebit de interesant și prolific.

BALADA MIORIȚA
ÎN VIZIUNEA COMPOZITORULUI TUDOR CHIRIAC

Prof. **Loredana Elena Marus**
Colegiul Național de Artă ***Octav Băncilă*** Iași

Interesul pe care l-a stârnit balada **Miorița** de la descoperirea ei până în zilele noastre constituie un fenomen cu o semnificație deosebită. Majoritatea studiilor în materie susțin că **Miorița** a luat naștere plecând de la un fapt real. Timpul însă a șters toate amănuntele întâmplării, astfel încât astăzi balada nu mai oferă nici un punct de sprijin pentru cronologizarea ei.

Controversele cu privire la originea, autenticitatea și autorul *"celei mai frumoase epopei românești"* nu vor lua niciodată sfârșit. Realitate după unii, mit - în opinia altora, sau îmbinarea celor două, **Miorița** a avut o prezență extrem de interesantă în viața artistică a folclorului și rămâne o caracteristică fundamentală a poporului român.

În absolut toate spațiile culturale, moartea unui tânăr nelumit a impresionat profund colectivitățile umane. Iată, spre exemplu, ce afirmă o inscripție greacă de pe o piatră funerară: ***"Nu sfârșitul vieții e dureros, de vreme ce aceasta e soarta fiecăruia, ci moartea timpurie și înaintea părinților".***

Balada **Miorița** reprezintă forma artistică prin care este exprimată filosofia vieții și a morții la români. Aici ni se dezvăluie o lume permisă doar celor plini de iubire, generozitate, noblețe și ascunsă celor dominați de instincte și patimi, ostili adevărului și frumuseții.

Miorița a devenit din a doua jumătate a secolului al XX-lea un pregnant izvor de inspirație pentru compozitorii români. Există un număr impresionant de lucrări pe tema mioritică, ce aparțin unor genuri diferite, precum și unor orientări stilistice bogat diversificate.

Textul – elementul primordial

Unul din motivele pentru care majoritatea creațiilor muzicale culte utilizează textul *Mioriței* lui Vasile Alecsandri îl constituie includerea acestei variante în manualele școlare, impunându-se, în acest mod, mai mult decât oricare alta.

Ponderea creațiilor culte bazate pe textul *Mioriței* este favorabilă compozițiilor cu text. Dar, din clipa în care balada a devenit un amplu teren de dezbatere al ideilor filosofice, un simbol, o atitudine, încep să apară și lucrări de sorginte mioritică fără text. Pe baza acestui criteriu – textul baladei ***Miorița*** – Angela Botnaru-Rojnoveanu face următoarea clasificare și enumerare:[36]

1. CU TEXT

a) Text clasic (Paul Constantinescu - *Miorița*; Sigismund Toduță - *Miorița*; Anatol Vieru - *Miorița*; Tudor Chiriac - *Miorița*; Emil Lerescu - *Miorița*; Mircea Neagu - *Miorița*; Gheorghe Dumitrescu - *Miorița*; Ion Macovei - *Miorița* și *Cinci cânturi moritice*).

b) Variante (Tiberiu Brediceanu – *Miorița*; Tudor Jarda - *Pe-un picior de plai*, *Mă luai, luai*; Valentin Timaru - *Pe urmele Mioriței*; Liviu Ştirbu - *Miorița* (*Năpasta*); Corneliu Dan Georgescu - *Model mioritic*).

2. FĂRĂ TEXT (Anatol Vieru - *Clepsidra II*; Valentin Timaru - *Simfonia III Miorița*; Iancu Dumitrescu - *Aulodie mioritică*; Carmen Petra-Basacopol – *Miorița*; Sorin Vulcu - *Multisonuri mioritice*; Mihai Moldovan - *Crochiu pentru un spațiu mioritic*; Tudor Chiriac - *Pe-un picior de plai*).

Genurile muzicale în care este abordată *Miorița*:

1. GENUL VOCAL

a) Voce (voci) cu acompaniament (Tiberiu Brediceanu - *Miorița*; Tudor Chiriac – *Miorița*; Ion Macovei - *Cinci cântece mioritice*).

b) Coruri a cappella (Paul Constantinescu - *Miorița*; Tudor Jarda - *Pe-un picior de munte*; *Mă luai, luai*; Mircea Neagu – *Miorița*).

---

36 Botnaru-Rojnoveanu, Angela – *Miorița în creația compozitorilor basarabeni* – Teză de doctorat.

c) Coruri cu acompaniament (Mircea Neagu – *Miorița*; Sorin Vulcu - *Multisonuri mioritice*).

2. GENUL VOCAL - SIMFONIC (Sigismund Toduță – *Miorița*; Anatol Vieru – *Miorița*; Valentin Timaru - *Pe urmele Mioriței*; Ion Macovei - *Miorița*).

3. GENUL DRAMATIC

a) Poeme coregrafice (Gheorghe Dumitrescu - *Miorița*; Corneliu Dan Georgescu - *Model mioritic*; Carmen Petra Basacopol - *Miorița*).

b) Opere - Liviu Știrbu - *Miorița* (*Năpasta*)

4. GENUL SIMFONIC (Anatol Vieru - *Clepsidra II*; Valentin Timaru - *Simfonia III Miorița*; Iancu Dumitrescu - *Aulodie mioritcă*; Mihai Moldovan - *Crochiu pentru un spațiu mioritic*; Tudor Chiriac - *Pe-un picior de plai*).

Prin lucrările sale, compozitorul **Tudor Chiriac** este un adevărat reprezentant al curentului folcloric, apelând cu nonșalanță la bogatele resurse poetice muzicale.

Interesul compozitorului pentru mitul *Mioriței* este valorificat în două opusuri: primul: ***Pe-un picior de plai*** (numit mai târziu ***Dacofonia 1***), poem simfonic pentru orchestră mare simfonică, nai, taragot și țambal; și al doilea: ***Miorița***, poem pentru voce, orgă, clopote bisericești și tubulare și bandă de magnetofon. *Miorița*, o compoziție "*puțin autobiografică*" a reprezentat o ocazie artistică de a pune problema omorului criminal, a destinului neîmplinit, a omului "nelumit".

În *Miorița* există o încărcătură poetică maximă, constând în încifrarea alegorică a unei realități etnografice: morților tineri, necăsătoriți ("nelumiți") li se organizează înmormântarea ca un ceremonial de nuntă. Mai mult decât atât, tragismul este amplificat și de motivul măicuței bătrâne, care conferă baladei *Miorița* semnificația unui protest față de moartea prematură și nedreaptă.

Iată ce afirmă însuși compozitorul: „*Indiferent de nivelul ei valoric, pentru mine a reprezentat modalitatea artistică de a pune problema **uneltirii** împotriva aproapelui, problema **curmării violente a unui destin neîmplinit** - lucruri care nu pot fi calificate decât drept **crime** în sensul cel mai înalt al cuvântului. Am vrut să comunic lumii măcar ceva din ceea ce mi-a fost dat mie să simt și să înțeleg, în speranța că ar fi de folos tuturor, deoarece în fața morții toți suntem egali; și Abel - dar și Cain; și mama, dar și mancurtul*[37]*; și tata - dar și Pavlie Morozov*[38]*. Aceste perechi de simboluri, aparent diferite, au în spate aceeași încărcătură identică (repet: desființarea aproapelui prin omor premeditat) și cred că în această încărcătură semantică constă fenomenul morții din Miorița, nu în sofisticata filosofie a integrării în univers, prin acceptarea desființării*".

În *Miorița* de Tudor Chiriac se dezbate problema morții care apare la nivel de conștiință, și tocmai pentru a pune în evidență această idee, compozitorul a folosit o singură voce. De exemplu, ciobanul își pune întrebări și singur își răspunde; maica bătrână este înregistrată pe bandă de magnetofon.

Compozitorul a optat pentru soluția camerală, specifică interiorizării și monologului. În alegerea instrumentelor, el a ținut cont și de posibilitățile lor tehnice și expresive. Astfel, se impune economia constituenților ansamblului interpretativ: voce și orgă, participanții permanenți și clopotele, care intervin episodic. Întreaga partitură se bazează pe numeroasele momente de tensiune purtate de dialogul (mixajul) dintre voce și orgă.

Orga conferă adâncime declamației recitate, cu posibilități de întruchipare a tragicului la nivel sublim, cum nu are nici un alt instrument. Ea are avantajul universalității, prin care se înțelege cuprinderea întregii cromatici timbrale, varietatea registrelor, bogăția spectrului intensității sonore. Intervențiile solistice ale orgii, cu o scriitură plină de virtuozitate, cu corale imnice comentează și anticipă secțiunile baladei.

Remarcăm diferențierea solistică a partidelor, astfel încât travaliul intonațional al partidei vocale nu părăsește coordonatele stilului baladesc oral, în timp ce partida orgii e concepută în cheia scriiturii moderne și ține de sfera muzicii culte. Tot în ceea ce privește zonele modernismului preferate de compozitor, pe lângă folclor, este important de subliniat utilizarea *intonațiilor netemperate* (cu inflexiuni infracromatice), precum și apelarea frecventă la intensitatea dramatică a clusterului.
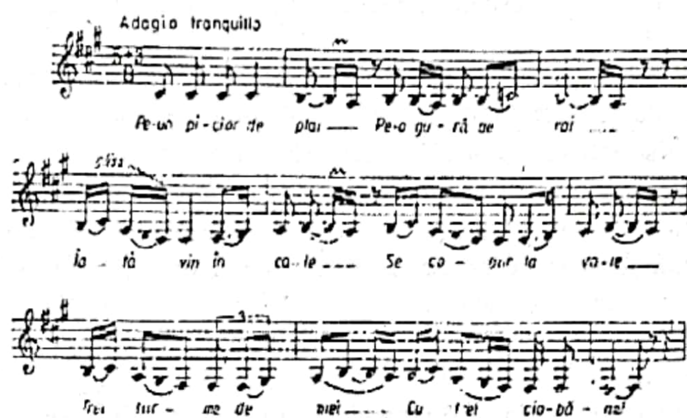
La început, orga e un simplu fundal, cu scopul de a reliefa narațiunea vocală, în stil doinit, cu manieră de interpretare rubato. Conflictul de text "*Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai*" este pe o

37 Personaj care, în romanul *O zi mai lungă decât un veac* sau *Halta furtunilor* de Cinghiz Aitmanov, își omoară propria mamă

38 Personaj literar care, în povestirea cu același nume își "toarnă" propriul tată.

pentacordie diatonică minoră pe *fa diez*, cu broderie superioară pe al doilea vers, pe treapta a V-a (mobilă), *do becar*.

Ex. 1:



Vocea excelează prin subtilitatea ornamentației şi efectul deosebit obținut prin glissando descendent, întâlnit pe tot parcursul lucrării.

Începând cu *reperul 2*, orga se extinde la hexacordie, prin cuprinderea lui *re diez*. Este un scurt interludiu, prezentat sub forma unui comentariu la două voci, de factură polifonico-heterofonică, în care sunt prezente sunetele-pedală *sol diez, re diez* şi varianta acestei trepte a VI-a, *re becar*.

O evaluare a întreg disponibilului modal prezintă cucerirea treptată a treptelor a VI-a şi a VII-a în ipostaza *re diez, mi diez*, în timp ce treapta a III-a devine *la diez*, imprimând un caracter luminos întregului moment. În consecință, modul va fi ionian pe *fa diez*, cu treapta a VI-a mobilă (*re diez/re becar*), cu o cadență pe treapta a II-a, *sol diez*.

Comentariul dezvoltă maniera antifonică de alternare a planurilor (ison-mobilitate) şi răspunde travaliului variantic aplicat structurilor celular-motivice. Sunt prezente inciziile imitative, a căror funcționalitate este limitată, în sensul că nu se urmăresc structuri de simetrie polifonico-imitativă de factură clasică.

Odată cu *reperul 3*, vocea cucereşte în ambitus, dispozitivul modal fiind transpus cu o secundă mare ascendentă pe sunetul *sol diez*, procesele de mobilitate a treptelor intensificându-se (treapta a IV-a, *do diez/do becar*, treapta a V-a, *re diez/ re becar*, treapta a VII-a *fa diez/fa becar*). Mai mult decât atât, intonația este supusă unor variații microtonice, fie prin porțiunile de glissando descendent, fie prin notarea explicită a treptelor (a II-a, *la becar*).

Spre deosebire de momentul debutului, unde expunerea era strict monodică, în această fază melodia solistei este însoțită de lungi pedale stratificate pe două şi trei sunete, structuri verticale de cvarte, cvinte, care prin elemente complementare ale modului monodic colorează în mod deosebit atmosfera acestui fragment. În plus, în această etapă a dramaturgiei sonore îşi face apariția un motiv-semnal, pe structura ritmică a celebrului arhetip, peon IV, a cărui retorică face trimitere directă la motivul simbol al *Simfoniei a V-a* de Ludwig van Beethoven. După cum mărturiseşte compozitorul, alegerea sa este pe deplin motivată şi, pentru a-i întări funcționalitatea dramaturgică, îl repetă obsesiv de nouă ori.

Premergător dialogului dintre cioban şi mioară se impune un nou interludiu-comentariu la orgă, cu o monodie de factură improvizatorică, în stil parlando-rubato, cu intonații inițiale de tip *frigic-locric*, topite ulterior în structura unui *eolic*.

Un element tensional pregnant se instituie la nivelul intervenției structurilor de tip cluster, multiplu apogiate, cu persistență de tip pedală armonică şi cu elemente care vin în contradicție cu structura intonațională a monodiei. Astfel, sunetele *fa diez, sol diez* şi *do diez*, prezente în monodia vocii inferioare (a mâinii stângi) primesc replica treptelor contrastante: *fa becar, sol becar, do becar*, conferind sonorității de ansamblu o sugestivă ipostază bimodală.

Momentul dialogului începe cu interogația ciobanului, care aduce accente dramatice deosebite prin intensificarea cromatică a intonației modale pe segmentul terminal ce cuprinde versurile: "*Ori eşti bolnăvioară/ Drăguță mioară*". Momentul merită un comentariu suplimentar, deoarece se detaşează prin valorizarea dramaturgică în manieră minimal-repetitivă, pe structura tetracordului *la-sol-fa-mi*, ce prezintă mobilități ale treptelor cu o densitate progresivă, ce aduce în final expresiva secundă mărită.

Astfel, în spaţiul tetracordului amintit vom sesiza variabilele *fa diez/fa becar, la becar/la bemol* şi intonaţia terminală pe tricord cromatic *la bemol-fa-mi.*

Fundalul asigurat de orgă este de factură ritmică repetitivă şi se bazează pe o formulă consacrată în practica profesioniştilor tradiţiei muzicale orale, în acompaniamentul de ţambal sau de cobză, supranumit şi *ţiitură*. Acest tip de ostinaţie se desfăşoară în spaţiul unui doric cromatic pe *la*, cu secunda mărită între *do-re diez*, basul susţinând, deasemenea, fenomenul de continuitate, prin lungi pedale, pe diferite sunete ale modului descris anterior.

Dinamica modală se intensifică odată cu replica mioarei. Asistăm la o juxtapunere de structuri modale ce debutează cu o pentacordie de tip *doric/eolic* pe *si bemol*, a cărei mobilitate, *fa-fa bemol* va fi transformată în oportunitate "modulatorie", cu liant enarmonic: *fa bemol- mi becar.*
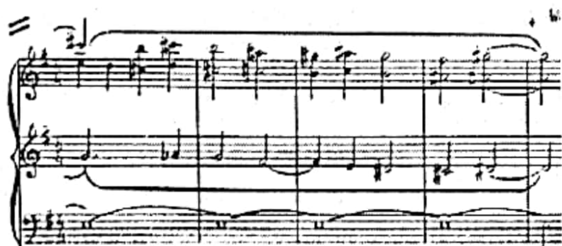
În continuare, modul pe *mi*, dezvoltat în acelaşi ambitus de cvintă va înregistra metamorfoze cromatice derivate dintr-o accentuată fluctuaţie a treptelor. Un prim aspect al dualismului modal se referă la treapta a III-a, *sol diez - sol becar*, bivalenţă ce schimbă ethosul pe linia unei evoluţii depresive de la major spre minor.

Orga valorizează sonoritatea în plan armonic prin acelaşi tip de continuum sonor, bazat pe ison sau pedală multiplu stratificată, atacul diferitelor momente fiind precedat de scurte figuri tetracordale, cu aspect de apogiatură complexă. În plan intonaţional, acestea prezintă deseori formula cromatică întoarsă: *la becar - si bemol - la bemol, sol becar - la bemol - sol bemol* etc.
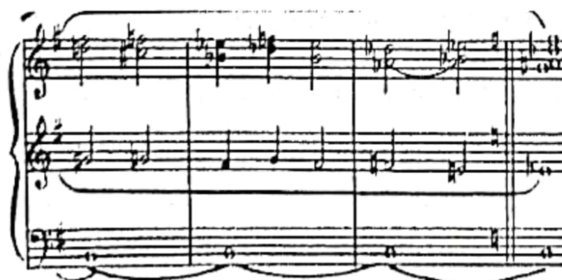
Din punct de vedere al relaţiei voce-orgă, instrumentul aduce elemente completive ale pentacordiei doric-eolice pe *si bemol*, asigurând o extensie heptacordică prin acumularea treptei a VI-a şi a VII-a, trepte mobile care, la rândul lor confirmă aspectul bimodal: *sol bemol/sol becar* (eolic/doric), *la bemol/la becar* (doric/minor melodic).

Trecerea în zona modului pe *mi* aduce în sfera armoniei aceeaşi manieră consecventă de compatibilizare a planului orizontal cu cel vertical, prezenţa în simultaneitate a diferitelor trepte ducând la stratificări tipic modale, eşor heterofonizate.

Ecourile monodiei vocale se fac resimţite în interludiul orgii, dezvoltat pe alternanţa a două tipuri de scriitură diferite. Primul tip se referă la prezenţa unui coral armonic desfăşurat pe coloane acordice aşezate iniţial pe *mi*, ulterior pe *si*. Aceste structuri reprezintă stratificări intervalice tipic modale şi aduc în simultaneitate elemente specifice ale modului polivalent, axat pe *mi.*



Ex. 2a) coloane acordice cu pedală pe mi



Ex. 2b) coloane acordice cu pedală pe si

Cel de-al doilea tip de scriitură este predominant liniar-monodic, cu aspect de cadenţă instrumentală, de virtuozitate, fiecare segment al intervenţiei finalizându-se pe formule de încheiere specifice. Punctele cadenţiale fixate prin formulele amintite sunt structuri armonice de mare densitate, apărând uneori chiar sub forma unor clustere (reper 8^{-2}).

Melodia devine din ce în ce mai consistentă, conţinând trăsături ale baladei, doinei, colindului, bocetului, într-un cuvânt aproape toate genurile caracteristice *Mioriţei* folclorice în circulaţie. Putem

afirma că mersul melodic treptat descendent al monodiei, recitativul recto-tono, glissando-ul, ritmul domol provin din cântul gregorian şi bizantin. Mai mult decât atât, clopotele bisericeşti şi tubularele, care constituie fundalul motivului ne trimit către muzica sacră.

V. Holopova a numit *Mioriţa* "*o monodramaturgie în crescendo*". Se pregăteşte culminaţia poemului, care are semnificaţia deznodământului fatal.

Pentru realizarea punctului culminant, a celui mai important şi emoţionant fragment din lucrare, Tudor Chiriac a mobilizat mijloace speciale, inclusiv extramuzicale. Înainte de bocetul propriu-zis, care pregăteşte apogeul *Mioriţei* se suprapune peste scriitura instrumentului un parlando intermitent, acesta fiind imprimat pe bandă magnetică. Compozitorul foloseşte vocea aceleiaşi interprete, tocmai pentru a reda cât mai clar durerea mamei la pierderea fiului.

Orga anticipă ceea ce va cânta vocea, începând cu reperul 1^5. Este prezent din nou motivul destinului, care apare de patru ori, dar uşor modificat ritmic. Din acest moment, lucrarea este într-un continuu crescendo, cucerind în ambitus, cu juxtapuneri verticale de o stridenţă exacerbată. Banda magnetică şi bocetul merg paralel, până când acesta din urmă trece în declamaţie năvalnică, sufocantă, strangulată în plânset.

În punctul culminant răsună un cluster pe toată claviatura orgii, care distruge edificiile intonaţionale, urmând ca apoi să se deconecteze instrumentul din circuit. Sonorităţile care se sting încet sunt şi ele o ipostază a glissando-ului descendent, aducând senzaţia unei destrămări şi năruiri totale. Din haosul prăbuşirii se ridică un sfâşietor urlet de câine, imprimat deasemenea pe bandă magnetică.

Ex. 3:

Lucrarea se încheie cu revenirea temei, pe o pentacordie cu baza *la*, având ca trepte mobile a V-a (*mi-mi bemol*) şi a II-a (*si/si bemol*), conferindu-i un caracter eolic/doric/frigic. Finalul este unul deschis, toate sunetele se scot pe rând, destrămându-se totodată motivul ritmic din *Simfonia a V-a* de Ludwig van Beethoven.

Deşi în ultimele decenii tema *Mioriţei* a suscitat multe şi pertinente observaţii ale muzicologiei româneşti, credem că prin complexitatea sa şi mai ales prin ponderea pe care o are asupra exprimării spiritualităţii noastre, rămâne în continuare de o mare actualitate.

BIBLIOGRAFIE

ANGHEL, Irinel - *Orientări, direcţii, curente ale muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, 1997

CHIRCEV, Elena - *Conceptul arhitectonic şi dramaturgic în Mioriţa de Paul Constantinescu,* Lucrări de Muzicologie, vol. 17-18

DIACONU, Ion - *Ţinutul Vrancei (Etnografie – Folclor – Dialectologie III), Mioriţa*, Editura Minerva, 1989

HERMAN, Vasile - *Sigismund Toduţă*, Revista Muzica nr. 6/1965

OPREA, Gheorghe - *Structuri şi imagini folclorice în Mioriţa de Paul Constantinescu,* Revista Muzica nr.4 şi 5/1974

MOLDOVEANU, Elisabeta – *Mioriţa - Studii, melodii, texte, Editura Muzicală*, Bucureşti, 2005

POPOVICI, Doru - *Muzica contemporană românească*, Editura Albatros, 1970

ŢĂRANU, Cornel - *Mioriţa - Baladă oratoriu de Sigismund Toduţă*, Revista Muzica nr. 12/1969
- Oratoriul *Mioriţa* de Sigismund Toduţă, Lucrări de Muzicologie, vol. 5

VANCEA, Zeno - *Sigismund Toduţă*, Revista Muzica nr. 4/1977

GEORGE ENESCU, PERSONALITATE COMPLEXĂ A CULTURII MUZICALE NAȚIONALE ROMÂNEȘTI

Asist. univ. drd. **Raluca Patraş**
Universitatea de Arte ***George Enescu*** Iaşi

Creaţia muzicală naţională românească este strâns legată de tradiţiile şi valorile umaniste ale artei naţionale şi universale. Relaţiile interdependente dintre naţional şi universal sprijină întreaga istorie a artei europene, astfel că naţionalul aspiră să devină o valoare universală, iar universalul îşi „hrăneşte" sevele cu bogăţiile naţionale.

Complexa personalitate muzicală enesciană a fost amprentată de sensibilitatea artistului, de atitudinea acestuia în faţa vieţii şi stă sub semnul propriei mărturisiri, care defineşte latura cea mai trainică a multiplei sale personalităţi: „În lumea muzicii, eu sunt cinci într-unul: compozitor, dirijor, violonist, pianist şi profesor. Cel mai mult preţuiesc darul de a compune muzică şi nici un muritor nu poate poseda o fericire mai mare..." (Andrei Tudor – „George Enescu"). George Enescu a trăit prin istoria muzicii, a cunoscut-o şi şi-a însuşit-o prin natura sa firească, prin spiritul său creator.

Munca sa, construită printr-un efort conştient şi metodic, s-a îndreptat spre atingerea perfecţiunii în diferite planuri ale muzicii. Multiplele calităţi ale proeminentei figuri enesciene, l-au prezentat pe acesta ca pe un compozitor remarcabil, un excelent dirijor de orchestră, un pianist senzaţional prin originalitatea tuşeului şi al culorii, un pedagog şi un călăuzitor al generaţiilor tinere, şi nu în ultimul rând, un violonist celebru, care adesea a pus în umbră pe nedrept, celelalte laturi ale muzicianului. Enescu era convins că destinul lui în această lume este creaţia şi că celelalte forme de manifestare ale muzicii sunt mijloace efemere de exprimare, prin care el îşi putea câştiga existenţa de artist.

George Enescu s-a născut la 19 august 1881, la Liveni, Dorohoi, într-o familie autentică din Moldova, a cărei amprentă s-a impregnat puternic în caracterul şi temperamentul unic al acestuia. Din acel loc şi din acel moment a început viaţa genială a unui om, care considera ca singura sa menire spirituală şi existenţială este aceea de a se împlini prin muzică.

Din anul 1888, micul Enescu îşi urmează destinul către Viena, un puternic centru cultural şi artistic, dominat la acea vreme de muzica lui Wagner, Bruckner şi Brahms. Contactul lui Enescu cu acest mediu deosebit şi cu manifestările muzicale diverse ale acestei metropole artistice au fost covârşitoare. George Enescu şi-a format în această perioadă temelia personalităţii sale artistice bazată atât pe măiestria violonistică, cât şi pe bucuria de a crea, a viitorului compozitor. De la profesorii săi vienezi, Enescu şi-a însuşit baza tehnică solidă, acurateţea deosebită în finisarea fiecărui detaliu, precum şi concepţia clară asupra stilului interpretativ în cadrul întregului.

Enescu v-a absolvi Conservatorul din Viena în 1894 şi la îndemnul profesorului său de vioară, Hellmesberger – junior, va pleca la Paris, pentru a-şi continua studiile. Aici, muzica franceză renascuse prin contribuţiile lui C.Saint-Saëns, V. d'Indy, G.Fauré, P.Dukas şi C.Debussy. Contactul cu muzica franceză va crea asupra lui Enescu o impresie memorabilă, care se va transpune în realizarea unei fuziuni adânci între diferitele tradiţii violonistice ale Europei, precum: precizia, acurateţea şi construcţia clasică germană, eleganţa şi rafinamentul muzicii franceze, patosul romantic, subtilităţile şi culorile impresioniste, toate aceste elemente fiind transpuse în final, sub semnul simplităţii şi al naturaleţii interpretative.

Muzica enesciană se caracterizează printr-o remarcabilă densitate sonoră, îmbrăcată în haina contemporaneităţii, prin varietate, complexitate şi unitate în plan stilistic, fiind reprezentată de capodopere, care aparţin diferitelor *genuri muzicale*, precum cel simfonic, de operă şi de muzică instrumentală de cameră şi care poartă amprenta substanţială a gândirii geniale a compozitorului, care ni se dezvăluie ca un continuator al marilor tradiţii universale, grefate într-un *limbaj propriu*, particular.

Enescu a asimilat conştient muzica populară prin generalizarea unor principii folcloristice esenţiale, pe care mai apoi, le-a organizat într-o viziune personală. El face parte dintre acei compozitori care au descoperit în *folclorul arhaic*, modalităţi de exprimare inedite, precum *ritmul liber*, pe care l-a adoptat în lucrările sale. Incompatibilitatea ritmului liber cu *polifonia clasică* va determina emanciparea

lui în arta enesciană, cu precădere prin utilizarea polifoniei de tip nonimitativ (fără să o excludă pe cea imitativă), al unui număr de voci polifonice fluctuante (însă nu a renunţat la polifonia barocă), precum şi a unei polifonii originale, impregnată de seva *eterofoniei* folclorice.

Nouă organizare polifonică (numită eterofonie), nu este conturată perfect şi se defineşte prin repartiţia aceluiaşi material tematic la mai multe voci paralele, care sunt balansate între unison şi plurivocalitate. Utilizarea scriiturii eterofonice a determinat consecinţe în plan formal, nu atât în planul macrostructurii, care îşi păstrează forma tradiţională, ci mai ales în cel al microstructurii; acest lucru determină ca elemente tematice care au funcţii morfologice bine definite, să fie rupte din contextul lor muzical şi din topica tradiţională şi recombinate în imagini abstracte, fără o structură formală anticipată.

Metoda compoziţională este remarcabilă în plan muzical şi presupune readaptarea personală a materialului sonor, care este eliberat de sub rigoarea formală tradiţională, fără a se pierde însă, caracterul unitar al acesteia. Acest mod componistic exprimă o latură importantă a esteticii enesciene, transfigurată în imaginea visului. Conceptul abstract este tradus în momentele de linişte sufletească şi puritate lirică, din care nu vor lipsi claritatea, ordinea şi echilibrul mesajului muzical.

Complexitatea limbajului enescian rezultă din fineţea notaţiilor dinamice şi agogice, precum şi din utilizarea elementelor de colorit timbral (precum sferturile de ton şi varietatea modalităţilor de atac, mai ales în lucrările pentru vioară şi pian).

Un alt element inedit al limbajului enescian îl constituie rolul fundamental al *tematismului* în raport cu forma tradiţională, în care evoluţia tematică depinde de cea armonico – tonală. La Enescu, importanţa tonalităţii scade în favoarea tematismului, care se bazează pe elemente cromatice, care au rolul de a uşura trecerea în diverse tonalităţi, prin mişcarea tensiunii şi remodelarea structurală.

Muzica lui Enescu se află între două modalităţi de structurare a materialului sonor: *tehnica cromatică* şi cea *ciclică*, care sunt utilizate pentru a obţine unitatea tematică într-o singură linie melodică. Utilizarea cromatismelor, nu l-a determinat pe Enescu să renunţe la sistemul tonal în favoarea serialismului, deşi uneori, limbajul său muzical trece în planul atonalismului.

Una dintre tendinţele muzicii universale a secolului al XX-lea, s-a manifestat în modul de înlocuire a mijloacelor de exprimare tradiţională (melodia, armonia, polifonia) cu elemente care deţin un loc mai puţin central în arta muzicală. Consider că aceste experimente s-au dovedit necesare întotdeauna, însă până la un anumit punct, care se referă la faptul că muzica trebuie să îşi păstreze caracterul uman, expresiv.

Formele tradiţionale sunt recreate de Enescu în funcţie de calităţile materialului sonor abordat, de unde rezultă rolul important al tematismului, transpus în primordialitatea fundamentală a *melodiei*, care este eliberată de rigorile armonice tradiţionale şi se desfăşoară liber, echilibrând celelalte mijloace de exprimare ale limbajului muzical.

Elementele înnoitoare ale limbajului muzical enescian sunt transpuse în ritmul liber, construcţia eterofonică, complexitatea şi subtilităţile dinamice şi agogice, coloritul timbral, precum şi în sinteza dintre libertate şi rigoare în actul creativ şi interpretativ.

O trăsătură importantă a complexei personalităţi enesciene este aceea legată de aspectul retrăirii emoţiilor creatorilor. *Interpretarea* sa era întotdeauna proaspătă, personală, fără să piardă din vedere luciditatea, simţul auditiv şi controlul critic în realizarea acestui proces complex. Trăirea sa afectivă interioară, modul identificării personalităţii interpretului cu năzuinţele şi aspiraţiile compozitorului, l-au determinat pe Enescu să realizeze o sinteză între actul creativ şi cel euristic.

În domeniul muzicii de cameră, George Enescu a exprimat tainele universului său muzical, precum şi crezul său artistic, care urmărea necesitatea redării forţei sale creatoare şi a mesajelor interioare, adaptate corespunzător şi transformate în *frumos* şi *adevăr* estetic. Pulsaţiile sonore din interiorul muzicii sunt urmărite de compozitorul George Enescu și din ipostaza de *interpret*, relaţie care a contribuit imens la particularizarea şi esenţializarea elementelor stilistice aparţinând muzicii de cameră.

Compozitorul Enescu a fost urmărit întreaga viaţă de *artistul interpret* (atât violonist cât şi pianist). Enescu a urmat de-a lungul vieţii sale un crez artistic personal, prin care refuza să depindă în totalitate de tehnica şi virtuozitatea instrumentală, acestea fiind considerate mijloace care participă la realizarea concepţiei interpretative din punct de vedere estetic, fără ca acestea să devină scopuri în sine. Această realitate ne apare într-un secol în care omenirea, şi inevitabil şi arta, trăiesc sub auspiciile tehnicităţii extreme, influenţându-le în mod inevitabil.

Ca şi violonist, Enescu ne dezvăluia un sunet emoţional, nobil şi expresiv. Stilul său violonistic a provocat reacţii puternice în rândul ascultătorilor săi, datorită timbrului său cald, devenit esenţă sonoră, a expresiei simple şi originale. Enescu a încercat permanent să descopere şi să pătrundă emoţiile şi universul creator al marilor săi discipoli. Enescu recomanda interpreţilor să exprime clar melodia, să construiască cât mai logic arhitectura armonică, polifonică şi formală a textului muzical, fără să omită importanţa rigorii şi echilibrului tempo-ului, în aşa fel încât interpretarea să respecte logica partiturii muzicale abordate, dar şi stilul ei.

Repertoriul său violonistic era foarte variat; el pornea de la creaţia marilor maeştri ai Barocului şi Clasicismului, şi continua cu operele compozitorilor romantici sau moderni. Enescu considera că este absurd ca un interpret să aibă preferinţe muzicale exclusiviste.

Pianistul Enescu nu era mai puţin remarcabil: tuşeul său era catifelat, iar sonoritatea căpăta transparenţe dulci, asemenea unui şirag de perle străvezii abia percepute în abisul oceanului. O altă calitate a genialului compozitor este aceea legată de uşurinţa cu care citea la pian, orice partitură, oricât de complexă ar fi fost, reuşind să redea o variată paletă a efectelor şi timbrelor orchestrale.

Ca *dirijor*, Enescu mergea pe linia interpretării partiturilor orchestrale, cu aceeaşi simplitate şi implicare emoţională. El reuşea să comunice prin gesturi precise şi pline de semnificaţii şi să creeze o atmosferă emoţionantă şi intensă. Memoria sa prodigioasă l-a ajutat pe Enescu „să audă" muzica cu uşurinţă, trecând „dincolo" de sufletul ascultătorilor săi.

Profesorul Enescu a insuflat elevilor săi dragostea şi înţelegerea adâncă a operei de artă, considerând că artistul pentru a ajunge pe cele mai înalte culmi ale măiestriei, trebuie să-şi cultive trei calităţi indispensabile: *ordinea*, *claritatea* şi *echilibrul*; acestea vor fi transpuse mai apoi, în sensibilitatea, muzicalitatea, imaginaţia, originalitatea şi talentul fiecăruia.

Enescu era recunoscut şi pentru modestia sa remarcabilă. Uneori, se simţea stânjenit de reflectoarele, care îl urmăreau în calitate de solist, de aceea Enescu prefera să interpreteze alături de prietenii săi artişti, în calitate de acompaniator remarcabil.

Nu în ultimul rând, trebuie să amintim de Omul – Enescu, a cărui viaţă a fost un model admirabil de disciplină morală şi energie. De asemenea, putem spune că însuşi Enescu este cel care şi-a conturat destinul, prin munca sa neîntreruptă de o viaţă, pe care şi-a închinat-o artei, studiului şi creaţiei.

Complexa personalitate enesciană oglindeşte prin meritele sale artistice şi atitudinea umanistă, portretul ideal al artistului complet. Creaţia sa, amprentată puternic de suflul muzicii româneşti, a reuşit să se ridice pe culmea valorilor universale, subliniind încă o dată bogăţia sufletească enesciană. Misterul, tăcerea şi discreţia geniului enescian sunt calităţi care l-au urmat în elaborarea tensionată şi epuizantă a actului creator.

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, George – *George Enescu. Mesajul – Estetica,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1962

BENTOIU, Pascal – *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984

CIOMAC, Emanoil – *George Enescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1968

COSMOVICI, Alexandru – *George Enescu în lumea muzicii şi în familie*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1990

Enesciana I – *Personalitatea artistică a lui George Enescu* – Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1976

Enesciana II – *George Enescu, muzician complex* – Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1981

FIRCA, Clemansa Liliana – *Implicaţii estetice şi de stil ale limbajului instrumental în creaţia lui George Enescu*, în „Studii de Muzicologie", vol.II, Bucureşti, 1966

GAVOTY, Bernard – *Amintirile lui George Enescu*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1992

MANOLIU, George – *George Enescu, poet şi gânditor al viorii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1986

Monografie George Enescu, Vol. I, Vol. II, Editura Academiei din Romania, Bucureşti, 1971

SBÂRCEA, George – *Veşnic tânărul George Enescu*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981

TUDOR, Andrei – *George Enescu*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1958

INTERFERENȚE – Goticul și influența lui în artă

Delia Theodora Linonov și **Nicoleta Andrada Bolea**
Școala *Bogdan Petriceicu Hașdeu* Iași
Prof.îndrumător **Dobranici Adrian Gelu**

Dacă ar fi să sintetizezăm conceptul de gotic în întregul său, răsfrânt în domeniile diverse ale vieții, l-am plasa între înalțător și decadent, asemeni unei arii scrise pe partitura istoriei umane, contribuind la conturarea unui stil și curent artistic specific pentru ca în cele din urmă să pună bazele unei culturi, prezente și controversate. Sec. al XII-lea, epocă de dominație a romanicului, aduce un nou stil in arhitectură „ este epoca în care înflorește *stilul roman*, dar ... se conturează și noul ***stil gotic***,de acum datând și marile poeme epice medievale... prin orașe mișunau *jongleuri, menestreli, vaganți - goliarzi*, apare *notația gotică*, semnele neumelor luând forme pătrate și romboidale."[39]**Arta gotică** apare „ în Franța, în prima jumătate a sec. al XII lea ... se răspândește în vestul și în centrul Europei , având ramificații până în România (monumente în Transilvania, sec. 14-15; elemente decorative în Moldova, sec. 15-17) "[40].

Arta denota un așa- zis triumf arhitectural și structural, prin volum și înălțime, compoziție criptică și ermetică în esență, impresionant prin proporție, în căutarea atingerii divinului parcă prin bolțile înalte și ascuțite, însă paradoxal creând efectul contrar, răsfrângându-se puternic asupra spiritului uman prin emoția artistică insuflată, un spațiu vast material compensând parcă imposibilitatea apropierii de imaterial. O trăsătură ce se desprinde este aceea a contradictorialității între măreție și modestie, între grandoare impresionantă și sobrietate tipic medievală, simplitate până la brutal, ori cel puțin rigid, strictețe și semiobscur.

Adjectivul "gotic", inventat de umaniștii Renașterii italiene, este derivat din termenul de got; desemnează ideea disprețuitoare de barbar, reminescentă a invaziilor gotice asupra Europei, de aceea arta Gotică a fost mult timp privită cu desconsiderație și reabilitată abia în secolul XIX , de către reprezentanții Romantismului.Este numita artă Gotă, adica artă cu limbaj secret, un limbaj ce contine un mesaj simbolic, raportat în începuturile sale cu precădere la psihicul credinciosului pătruns de impresionanta structură arhitecturală pe care o redau catedralele, redând astfel o valoare socială pozitivă. În cadrul istoriei artei, goticul constituie treapta de dezvoltare următoare stilului romanic și se caracterizează printr-un stil mai închegat, printr-o măiestrie mai înaltă și experiență mai cuprinzătoare, prin tradiții mai puternice decât arta romanică.

Adepții artei gotice privesc cu interes în lumea interioară a omului, exprimându-i esența în propriul limbaj criptic. Pe linia spiritului contradictoriu a conceptului gotic în artă, confruntarea scheletului puternic cu umplutura ușoară apare ca fiind unul din principiile de bază ale arhitecturii gotice, în timp ce sculptorii gotici redau impresiile prilejuite de viața înconjurătoare într-un mod care merge până la granița iluziei optice. La mijlocul secolului al XII-lea Europa intra într-o perioadă numită "Frumosul Ev Mediu", cu un puternic avânt demografic, care antrenează formarea a numeroase centre urbane.

Arta gotică este de profund legată de apariția acestor orase, spre deosebire de Arta Romanică, o artă mai mult rurală. Construcțiile gotice, în special catedralele pun în evidentă spiritul progresist și îndrăznet al oamenilor din veacul al XIII-lea, iar în amenajările interioare se poate afirma că goticul a revoluționat viziunea spatială folosindu-se de spatiile înalte, vitralii, ogive și arcuri de sustinere.

Catedrale impresionante s-au construit in Germania, Anglia, Italia, Franta și Spania. În România, stilul gotic a pătruns către mijlocul secolului al XIII-lea, în orasele din Transilvania, în arhitectura religioasa (Biserica Sfantul Bartolomeu și Biserica Neagra din Brasov, bisericile din Prejmer si Bistrita, Sebes,Catedrala Sfantul Mihail din Cluj-Napoca, Biserica Sfantul Niculae din Sighisoara), Castelul de la Bran și Castelul Corvinilor, în arhitectura civilă, cu elemente specifice oraselor gotice „s-au zidit

39 George Pascu, Melania Botocan - Carte de istoria muzicii, Iași Editura Vasiliana 98, 2003
40 Dicționar enciclopedic, vol. II, Editura Enciclopedica, București, 1996

importante monumente artistice...iar Ştefan cel Mare construieşte multe biserici şi mânăstiri (44) în stil bizantin cu unele influenţe **gotice**, aduse de meşterii polonezi şi ardeleni."[41] Extrapolând conceptul de gotic în sfera muzicală, muzica rock gotic apare ca un subgen notabil ce îmbrăţişează caracteristicile de marcă ale noţiunii, tratate sub un aspect controversat, măreţia stilului, ab initio vizată, metamorfozandu-se într-o grandoare decadentă, înclinând spre evidenţierea tragicului şi obscurului din natura umană. Subgenul se întrepătrunde cu teme de factură intelectuală precum romantismul, filosofia existenţială şi nihilismul. Detaşându-se într-un mod drastic de alte mişcări din sfera muzicii, a generat o subcultură de amploare, făcându- se simţită în modă, atitudine, cluburi, magazine de această orientare. Survenind subgenului punk, muzica goth rock denotă un climat aparte, concretizat in specificul atmosferic al sunetului, amintind de bolţile înalte şi spaţiile vaste ale constructiilor de factură gotică, cât şi prin latura emotională adoptată, denotând înclinaţia spre dramatic, morbid şi în genere spre negativismul existenţialist.

Imbrăcămintea artiştilor a evidentiat stilul, devenind caracteristice hainele negre în contrast cu un chip machiat în mod artificial , într-un alb crud, ireal, prin analogie permitându-ne să extindem această trăsătură la contrastul specific artei gotice, între sobrietatea compoziţiei şi încercarea de a răpi admiraţia prin vastitate, prin efectul vizual puternic.

Ca formatori ai subgenului ar putea fi amintiţi astfel cei de la Joy Division, mai mult prin influenta stilului post punk, al cărui reprezentanţi sunt, cât şi cei de la The Cure. Caracteristică, este ideea de autocreare, dând naştere unei fiinţe umane, aptă să spargă barierele, să impună propria imagine dincolo de tiparele clasice, în încercarea de a transcede normalitatea, şocând printr-un efect vizual şi auditiv ce aminteşte de construcţia gotică, într-un mod decadent prin mesajul nihilist de cele mai multe ori transmis. Acest fapt stă, în opinia noastră, la baza argumentului că muzica goth porneste de la mesajul pur al goticului artistic, transpunându-l într-un mod în care îl îmbracă cu „impuritatea" umană, cu tragismul colosal al existentei. Pe parcursul transpunerii sale, goticul încercând să spargă tiparele, a ajuns să fie asimilat cu o serie de sterotipuri şi să capete o conataţie negativă prin prisma unor trăsături.

Denaturarea termenului s-a produs în crescendo, fie din confuzia creată asupra lui prin imixtiunea altor subgenuri rock (industrial si shock rock), fie prin întelegerea şi adoptarea eronată a conceptului.Unii adepti ai subgenului, precum Marilyn Manson tratează astfel in versuri cu precădere inevitabilul morţii sub aspectul romantismului, sentimentul pregnant de alienare şi stările conflictuale, indepărtându-se în mod evident de idealul gotic iniţial în muzică şi anume dezbaterea frumusetii tragice, înălţătoare prin durerea existentei. Iese in evidenţă lipsa de omogenitate a stilului şi din nefericire controversa în care se regăseste, dezbinat în propria stuctura în multiple sub mişcări. Stilul vestimentar pe care il redă este inspirat din cel medieval, sobru si intunecat, iar estetica ce il reprezinta este adesea asociată cu alte subculturi precum păgânismul si ocultismul

Reprezentant pentru subgen este fascinatia pentru lugubru, suferinta umană si nelinişte sufletească, apropiindu-se prin aceste trăsături de expresionism si simbolism, căci perspectiva generală pe care o denotă este mai ales aceea a evidenţierii pesimismului, a misticului, creând din punct de vedere vizual imaginea şocantă a unui spectru sumbru, trăsături pe baza cărora stilul este contestat şi poate interpretat gresit. Este important ca denaturarea pe care o suferă conceptul, cu predilectie în cadrul muzicii rock goth să rămână la un stadiu moderat, ceea ce cade in sarcina iubitorilor genului pentru că altfel consecinţele negative şi prejudecăţile pe care le-ar genera s-ar răsfrînge în primul rând asupra lor.

Subgenul, conceput ca un act de rebeliune din partea generaţiei tinere este caracterizat şi prin trăsături ce-l disting precum estetica funebră, interesul pentru supranatural si misticism, aparenţa de dezolare şi introvertire, toate în numele frumuseţii naturii umane sub aspectul mai mult ateic al propriei individualităţi, separate de instituţionalizare religioasă cât şi sub aspectul romantismului tragic, ermetic. „ Goth a fost un fenomen pe cât de britanic sau american, pe atât de european,cu formaţii ce au influenţat dezvoltarea muzicii gotice, a modei şi a esteticii."[42]

La noi, Therion formaţia suedeză creditată ca fondatoare a stilului opera metal a concertat cu prestigioase

41 George Pascu, Melania Botocan - Carte de istoria muzicii, Iaşi Editura Vasiliana 98, 2003
42 Wikipedia , enciclopedia liberă - "http://ro.wikipedia.org/wiki/Gothic_rock"

voci clasice internaționale, cor,orchestră conduse de germanul Markus Stollenwerk, cunoscut din concertele "YOUrope Together"care vizau aducerea tinerilor în sălile de concert , suscitarea interesului pentru valorile muzicale europene şi compoziţii de referinţă - Wagner, Mozart, Verdi si ale altor giganţi clasici.

BIBLIOGRAFIE

PASCU, George, BOŢOCAN, Melania - *Carte de istoria muzicii*, Iaşi Editura Vasiliana 98, 2003

***Dicționar enciclopedic, vol. II, Editura Enciclopedica, Bucureşti, 1996

Wikipedia - *Enciclopedia* liberă

MELOTERAPIA – PARTE INTEGRANTĂ A ART-TERAPIILOR

Prof. **Marin Ana Roxana**
Colegiul Național Artă *Octav Bancilă* Iași

nca dinainte de nastere, suntem inconjurati de sunete: bataile inimii mamei, vocea ei. Organismul reactioneaza la muzica si la elementele ei - ritm, dinamica, melodie - inca din a 16-cea saptamana de viata intrauterina.

Vibratiile sunetelor strabat aerul, dar se propaga si prin medii lichide sau de la un corp solid la altul. Suntem influentati pe tot parcursul vietii de sunete. Iar muzica, dupa cum spunea Claude Debussy, nu este altceva decat "aritmetica sunetelor ", asa cum optica este "geometria luminii ".

Richard Wagner, adauga : "cel mai vechi, mai frumos si mai adevarat organ al muzicii este vocea umana". Totusi, indiferent care ar fi sursa muzicii (vocea omului, ciripitul pasarilor, instrumentele muzicale vechi sau cele moderne), ea actioneaza asupra noastra prin cele trei componente ale sale : melodia, ritmul si armonia.

Înaltimea sunetului este determinata de un anumit numar de vibratii pe secunda ce sint definitorii pentru sunetul respectiv.

Modul în care se succed sunetele de diferite înaltimi în cadrul unui fragment melodic influenteaza foarte mult impactul psihologic al melodiei asupra ascultatorului.

Durata este reprezentata de timpul efectiv în care este sustinut sunetul. De durata sunetelor depinde ritmul melodiei. Este un lucru stiut ca orice fiinta umana este apta de ritmicitate.

Ritmul ne relaxeaza sau energizeaza. Dupa nastere, copilul adoarme mai usor daca este leganat înritmul batailor inimii mamei,iar în armata marsul ritmat stimuleaza mersul.

Intensitatea este caracterizata de numarul de decibeli ai sunetului. În acest sens, intonarea aproape în soapta a unei melodii lente poate fi un factor deosebit de favorizant al introspectiei, în timp ce anumite melodii ascultate la intensitate mare pot favoriza efectul cathartic (de descarcare afectiva).

Timbrul este dat de numarul specific de armonice care însotesc fiecare sunet în parte. Fiecare voce, fiecare insument are un timbru specific.

S-a demnostrat faptul ca persoanele care au o voce caracterizata printr-un numar mare de armonice sint percepute ca fiind o prezenta placuta, linistitoare. Acest fapt este deosebit de important în domeniul hipnozei si al meloterapiei, deoarece terapeutul trebuie sa fie capabil sa induca relaxarea pacientului prin inflexiunile vocii sale.

Muzica este un limbaj universal. Indiferent cine a creat-o sau din ce parte a lumii vine, ea ne poate ajuta sa depasim momente de tensiune, sa ne controlam furia si sa alungam tristetea.

Din cele mai vechi timpuri, muzica a fost utilizata ca tratament in bolile psihice: Egiptul Antic si Grecia ii cunosteau virtutile vindecatoare. Inca din antichitate, aceasta era folosita pentru incurajarea barbatilor care plecau la razboi dar si pentru relaxare, meditatii, stress, nevroze, sau afectiuni cardiace.

In Evul Mediu au aparut instrumentistii-terapeuti, care erau chemati in spitale pentru a canta la patul bolnavului. Amerindienii aveau asa numitele dansuri sfinte, cu ajutorul carora vindecau bolnavii prin modulatii melodice repetate. La triburile africane, vracii vindecau de asemenea in ritmul magic al tobelor. In Tibet, sunetele scoase de clopote, mici trompete ori tobe speciale, erau folosite pentru vindecarea migrenelor, a bolilor psihice ori dezechilibrelor metabolice. In secolul XX, dupa primul si al doilea razboi mondial, in spitalele de veterani unde muzicieni au sustinut concerte, s-a inregistrat o imbunatatire a starii pacientilor.

Adesea s-a spus ca muzica este medicina mintii tulburate. Insa cu ajutorul sunetelor putem realiza mai mult : muzica influenteaza si activitatea cardiaca.

Beneficii de pe urma meloterapiei pot avea si cei cu dureri acute sau cronice, gravidele, bolnavii cu Parkinson sau Alzheimer.

Meloterapia nu este o descoperire a secolului XX, cum ar fi unii tentati sa creada. Tendintele ascunse ale individului spre agresivitate, astmul sau problemele de alimentatie, sunt alte afectiuni in care meloterapia da rezultate.

Tensiunea, pulsul, respiratia sau sensibilitatea la durere sunt influentate de ritm sau de anumite lungimi de unda. Testele din ultimele decenii au aratat ca nivelul hormonilor stresului, adrenalina si cortizolul, pot scadea cu 20% cu ajutorul unei muzici romantice sau cerebrale.

Studiile de psihologie efectuate in diverse laboratoare de cercetare au permis elaborarea unui set minim de recomandari muzicale utile in melotarapie :
- pentru calmarea sistemului nervos: Concertul nr. 5 pentru pian si orchestra de Beethoven si Uvertura operei Parsifal de Wagner
- pentru destindere psihica si relaxare: Sonata pentru flaut, alto si harpa si Clar de luna de Debussy, Nocturnele lui Chopin
- pentru combaterea oboselii si surmenajului: Poemul simfonic Vltva de Smetana si Dimineata, de Grieg
- pentru tratarea starilor depresive: Carnavalul de Dvorak
- pentru calmarea starilor de agitatie: Oda bucuriei de Beethoven si Corul pelerinilor de Wagner
- pentru tratarea nevrozei astenice si a tulburarilor vegetative: Mica serenada si Simfonia nr. 41 de Mozart
- pentru calmarea marilor suferinte care apar in urma unor intamplari tragice: Concertul pentru violoncel de Dvorak si Patetica de Ceaikovski

Cercetarile din ultimul secol au stabilit un set de recomandari medicale pentru folosirea notelor muzicale, in functie de frecventa si vibratia fiecareia.

DO - este folosita in circulatie proasta, anemie, afectiuni ale sangelui, paralizie, dificultati de urinare, melancolie, umflarea gleznelor, racirea picioarelor. Guverneaza colonul, gatul, genunchii si nasul.

RE - este folosita in astm, bronsita, guta, pietre la vezica biliara, obezitate, purificarea toxinelor, letargie si apatie. Guverneaza sanii, organele sexuale, perineul picioarele si limba.

MI - este folosit in constipatie, indigestie, flatulenta, afectiuni ale ficatului, gastrointestinale, tuse, dureri de cap, piele, apatie, plictiseala. Guverneaza capul, ochii, plexul solar, zona ombilicala.

FA - este folosita in guturai, alergii, raceli, traume, socuri, colici, epuizare, ulcere, iritabilitate, tensiune marita, piele uscata. Guverneaza rinichii, glandele suprarenale, umerii, pieptul, colonul si gambele.

SOL - este folosit in laringita, amigdalita, inflamatii ale gatului, afectiuni oculare, boli de piele, mancarimi, voma, spasme musculare, dureri menstruale, febra, stimuleaza centrul atentiei si calmul. Guverneaza saliva, parul, si sistemul reproducator.

LA - este folosita in toate afectiunile nervoase, convulsii, oboseli, dereglari ale echilibrului, sangerari, dificultati respiratorii, umflaturi, paralizie, pecingine, actioneaza pe osul sacru la baza coloanei.

SI - este folosita in intreg corpul dar cu deosebire in dezechilibrul glandelor, nevralgii, deficiente imunitare, metabolismul vitaminelor ori dereglari nervoase.

Un cercetator din Marea Britanie, Peter Sleight - Universitatea Oxford - a ajuns la concluzia ca o muzica ce are un tempo usor poate regla respiratia, facand plamanii sa functioneze mai bine, controland bataile inimii cu ajutorul sunetelor. In timp ce un tempo rapid si ritmurile simple cresc presiunea sangelui si bataile inimii, muzica lenta, in special cea indiana, scade ritmul cardiac.

Concluzia e ca nu orice muzica preferata este recomandata in reglarea ritmului cardiac, a respiratiei sau a circulatiei.

Persoanele sanatoase pot utiliza meloterapia pentru relaxare si reducerea stresului zilnic. Medicii americani de la AMTA (American Music Therapy Association) afirma ca meloterapia are capacitatea de a "organiza " functiile cerebrale, fiind de un real folos celor cu tulburari neurologice sau copiilor cu retard mental. Tot in SUA s-au realizat cercetari cu privire la "efectul Mozart ", demonstrandu-se ca muzica marelui compozitor austriac ajuta atat adultii cat si copiii, stimuland procesele de invatare si memoria.

Lumea invaluita de mister a sunetelor ne influenteaza viata cotidiana, comportamentul, starea mentala si sufleteasca. Muzica este in legatura cu energia universala, activeaza centrii energetici ai fiintei si astfel este la baza mentinerii unei stari cat mai bune de sanatate.

ARTICULAȚIA LA TROMPETĂ, CONDIȚIE NECESARĂ FORMĂRII UNEI TEHNICI INSTRUMENTALE CORECTE

Prof. **Răzvan Mureșan**
Liceul de Muzică *Tudor Ciortea* Brașov

„La mine n-au existat niciodată granițe între viață și muzică.
A trăi, a gândi, a respira, totul am exprimat întotdeauna prin muzică."
George Enescu

În publicațiile de specialitate cu scop didactic mulți autori abordează problematica articulației, mai ales pentru că nu a fost înca explicată pe deplin și cu suficientă claritate, datorită complexitații sale. A vorbi despre articulație înseamnă a vorbi despre aproape toate problemele legate de cântatul la instrumentele de suflat.

În acest studiu ne propunem să descriem cu precizie și să definim varietatea de moduri de a articula, de a susține, a încheia și a lega sunetele. În studiul de față ne vom folosi de terminologii ce au intrat deja în uzul publicațiilor de specialitate.

Un studiu amănunțit și conștientizat privind utilizarea articulației va ajuta la depășirea dificultăților întâlnite în cântatul la trompetă, la economisirea timpului ce s-ar pierde în căutarea intuitivă a unei tehnici de cânt corecte și va conduce negreșit la îmbunătățirea abilităților instrumentistului.

Astfel, am considerat că legarea cunoștințelor de teoria comunicației și teoria interpretarii, estetica, psihopedagogia generală – cu realitățile clasei de instrument, poate aduce revelații deosebite celor implicați în studierea trompetei, prin faptul că le oferă fundamentul științific în explicarea unor realități și acțiuni pedagogice, altfel doar intuite sau chiar ignorate, contribuind la optimizarea și modernizarea întregului lor demers pedagogic.

IPOTEZA

Arta muzicală a demonstrat de-a lungul secolelor că este o artă capabilă să cuprindă și să redea cu mijloace specifice, o seamă de procese psiho-afective proprii omului, traduse în stări și trăiri dinamice, ce izvorăsc din confruntarea acestora cu viața socială, cu natura. În acest scop, arta muzicală dispune de o serie de mijloace tehnice și artistice caracteristice, unice. Acestea s-au format în timp, structurându-se tot mai clar în epoca modernă într-un imens sistem de semnale și sensuri, care, poartă între oameni informații și modele de sensibilitate deosebită.

Dezvoltarea artei muzicale, amplifică și diversifică la maximum capacitatea muzicii de a sintetiza și exprima (în forme variate), sensuri și trăiri profunde umane. De la simfoniile și oratoriile lui Haydn, Mozart, Beethoven, simfoniile lui Brahms, Berlioz, Bruckner, Prokofiev, Șostakovici, Enescu, până la operele dramatice ale lui Verdi, Wagner, Puccini, Debussy, Stravinski, Enescu, Alban Berg – muzica universală a sintetizat și exprimat mari idei și frământări profund umane, care conferă un loc de prim ordin în istoria culturii și gândirii artistice contemporane.

Datorită dezvoltării repertoriului instrumental și a perfecționării instrumentelor, aceste evoluții, având drept consecință creșterea expresivității și virtuozitații muzicii compuse pentru respectivele instrumente, s-a impus atenției muzicienilor și pedagogilor necesitatea studierii mai profunde a aspectelor psihologice și anatomo-fiziologice, legate de procesul interpretării și comportamentului artistic al soliștilor instrumentiști.

În studiul operei muzicale al cărui mesaj trebuie să-l decodifice, interpretul parcurge mai multe etape: își conturează o imagine globală a lucrării, soluționează latura tehnică, urmărind automatizarea mișcărilor, realizează expresiv imaginea artistică- ce va căpăta un caracter creator- și o va finaliza prin filtrul personalității sale.

Deosebit de importante, în arta muzicală, sunt: auzul interior, senzațiile tactile, chinestezice, organice, percepțiile, memoria muzicală logică, cea mobilă (care trebuie ghidată către o memorie

instrumentală, ce întrunește memoria acustică, vizuală, motrică), atenția pregătitoare- cu caracter anticipativ- și atenția operantă.

ARTICULAȚIA, PROCEDEE ȘI VARIANTE

În atenția oricărui profesor care predă un instrument muzical, trebuie să stea învățarea corectă, metodică și nu învățarea sub semnul amatorismului.

Numim articularea sunetelor la instrumentele de suflat, momentul inițial al emisiei sonore (atacul sunetului) implicând mișcări variate ale limbii, cu participarea respirației și ai mușchilor buzelor, susținerea sunetului și diferitele întreruperi ulterioare efectuate în linia melodică (a fluxului sonor),de către interpret, redând cu precizie notările existente în partitura muzicală, dând astfel relief numeroaselor forme de articulare și efecte sonore specifice.

Arta interpretativă a muzicianului este legată de posedarea anumitor mijloace tehnice ale cântatului. Caracterul acestor mijloace depinde de specificul instrumentului muzical dat. La interpreții instrumentelor de coarde cu arcuș interpretarea mijloacelor tehnice e legată de conducerea arcușului și a mișcării mâinii stângi. La pianiști, de mișcarea degetelor mâinilor și folosirea pedalelor de picior. La muzicienii instrumentelor de suflat, tehnica este în funcție de coordonatele aparatului interpretativ, care constă în mușchii buzelor, mușchii limbii, organele de respirație și degetele mâinilor. Fiecare din aceste părți componente ale aparatului interpretativ îndeplinesc funcțiile lor. Dar procesele interpretării și mișcările lor sunt într-o strânsă legătură. Astfel, la scoaterea unui sunet la trompetă se cer simultan mișcarea limbii, o presiune determinată a mușchilor buzelor, o respirație necesară și dirijarea mecanismului instrumentului. Deplina concordanță a acestor mișcări se obține prin formarea emisiei sonore muzicale, care dirijează tot aparatul motor al trompetistului. Fiecare din cele patru elemente are propriul rol în timpul cântatului, cooperând în strânsă legătură între ele. Astfel , pentru a produce un sunet de o anumită înaltime, o mișcare a limbii, o anumită tensiune în mușchii buzelor, forța necesară și activarea mecanismului instrumentului activează simultan. Chiar și cel mai mic decalaj între aceste elemente poate duce la neacuratețea producerii notei sau îi afectează calitatea. Armonia completă a abilitaților musculare este atinsă prin cultivarea "gândirii muzicale" ce controlează echipamentul muzical al instrumentistului (gândirea muzicală presupune: auz, ritm, memorie, voința instumentistului, etc.)

În mimica aparatului intrpretativ procedeele de bază sunt: atacul sunetului, susținerea lui, felurile terminațiilor sunetului și procedeele de unire a sunetelor. Din aceste 4 procedee se compune tehnica articulației la trompetă. Ca să ne putem imagina mai clar esența unor articulații și diferențele dintre ele e necesar măcar pe scurt să ne oprim asupra caracteristicii atacului și a modurilor terminațiilor sunetului, acestea fiind cele mai importante din procedeele amintite.

Prin atac, în cântatul la trompetă, se înțelege modul de scoatere a sunetului la început, legat de diferite mișcări ale limbii. La trompetă se folosesc 3 feluri de atacuri: atac simplu, moale și auxiliar.

Fiecare mod de atac este delimitat prin pronunțarea diferitelor silabe ajutătoare: atacul simplu cu silabele TO (în registrul grav), TA (în registrul mediu) , TI (în registrul acut), atacul moale cu silabele DO, DA, DI, atacul auxiliar cu silabele KO, KA, KI.

TIPURI DE ARTICULAȚII. EFECTE SONORE
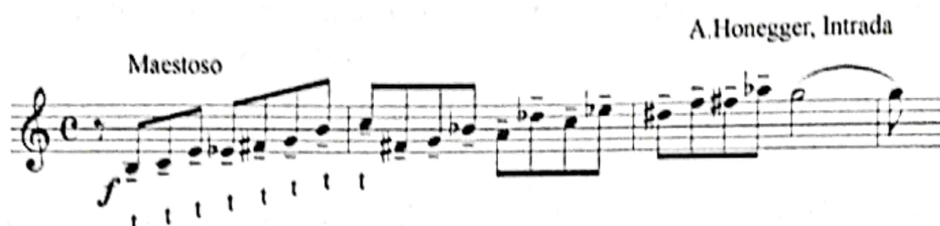
Arta articulației nu e numai începutul unei note, dar și o modalitate specifică de a o susține, de a o încheia, iar în unele cazuri de a o lega de altele. Fiecare tip de articulație are trei secțiuni-începutul, partea de staționare pe sunet si încheierea. Într-un grup de articulații legate, finalul notei este înlocuit de tehnica legării notelor. Calitatea acestor tehnici dă naștere la o relație directă între școala instrumentistului și cultură.

Terminologia diferitelor tipuri de articulații a fost împrumutată de la instrumentiștii cordari, și a fost apoi unanim acceptată, notațiile semnelor din partituri fiind aceleași în toată lumea. Noi examinăm tipurile de articulații și le subdivizăm in două grupe: articulațiile executate cu ajutorul limbii și celelalte.

ARTICULAȚIA CU LIMBA

DÉTACHÉ
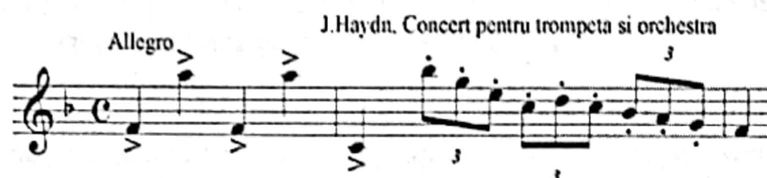
În limba franceză détaché, înseamnă detașat, separat. El implică executarea notelor la același nivel dinamic, detașate unele de altele prin atacuri diferite.



MARCATO
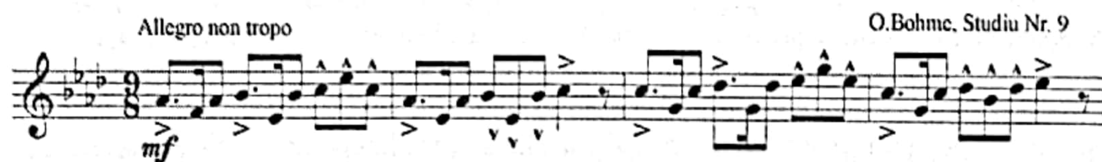
Cuvântul italian "marcato" înseamnă "accentuare, marcare, reliefare". Sensul muzical al cuvântului este legat de dinamica executiei şi relaţionat de caracterul, felul începutului notei. Marcato implică o articulaţie accentuată a notelor şi astfel a intrat în practica muzicală ca un termen pentru un tip de articulaţie.

Marcato înseamnă executarea notelor accentuate, separate unele de altele prin atac. Un atac energic la începutul notei, urmat de o slăbire sau diminuare a energiei este caracteristica acestui tip de articulaţie. Scurtând nota în marcato, se pot ocoli unele dificultaţi tehnice.De exemplu, când se încearcă executarea unor salturi intervalice mari, prin scurtarea marcato-ului, se facilitează schimbul tensiunii muşchilor buzelor:
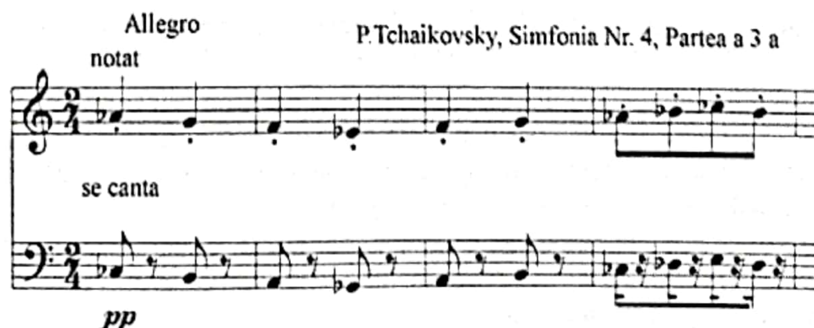


MARTELATO

Cuvântul francez "martelé" inseamnă percutat, ciocănit, în sensul figurativ, precis, dur. Martelato înseamnă executarea detaşata, separată a notelor accentuate şi în acelaşi timp ţinute la acelaşi nivel dinamic.



STACCATO

Cuvântul italian staccato înseamnă spart. În muzică staccato înseamnă executarea notelor scurt şi accentuat. Atacul este tranşant, ascuţit, notele sunt scurte, iar încheierea sunetului este uşoara, fără ajutorul limbii. Staccato se foloseşte de atacul normal, iar în tempo rapid se foloseşte atacul auxiliar (dublu sau triplu). În partitură, articulaţia staccato se notează cu un punct aflat deasupra sau dedesubtul notei. Punctul semnifică înjumătăţirea duratei notei.



Instrumentiştii suflători folosesc deseori cuvântul staccato pentru a defini orice atac ce foloseşte limba. Articulaţiile: detaché, marcato, staccato sunt de asemenea articulaţii la a căror execuţie se foloseşte atacul cu limba, însă ele sunt noţiuni diferite care nu ar trebui totuşi confundate.

STACCATISSIMO
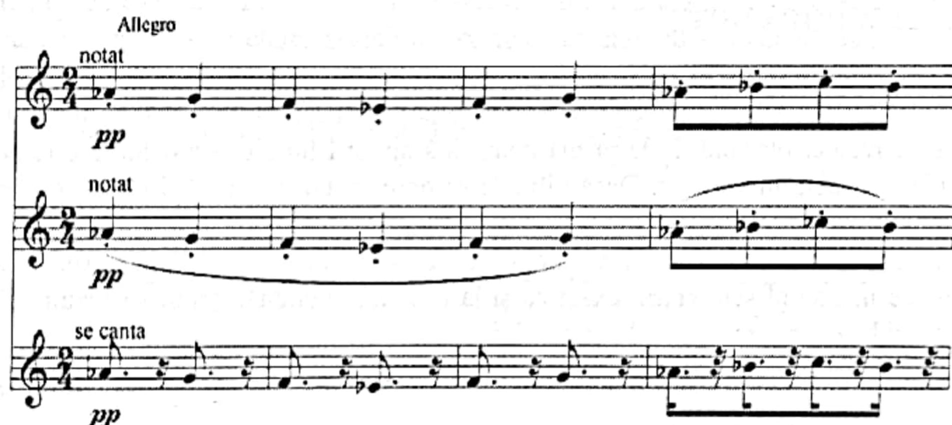
Este o variantă a staccato-ului, este extrem de ascuţit şi sec. Sunetul este stopat cu ajutorul limbii. În partitură staccatissimo este notat cu un V ascuţit cu vârful în jos. Acest semn reprezintă scurtarea notei cu aproximativ ¾ din durata scrisă a notei.

Staccatissimo poate fi înţeles mai clar dacă se face comparaţia cu pizzicato (în lb. italiană=ciupire).

NON-LEGATO
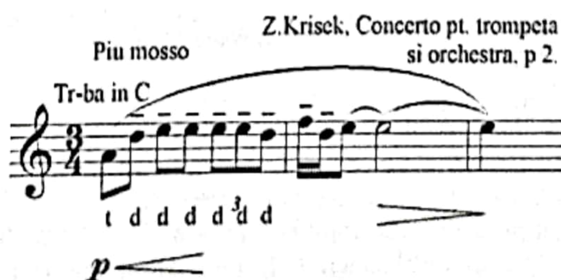
Acest termen este împrumutat de la pianişti şi înseamnă nelegat. Este de asemenea o variantă a articulaţiei staccato, doar că notele nu sunt aşa scurte ca la staccato. Non-legato înseamnă un semi-staccato. În non-legato, sunetului i se cântă aproximativ ¾ din durata sa scrisă, restul de ¼ fiind pauză. Cu alte cuvinte între notele articulate cu non-legato din melodie trebuie să fie o mică pauză.

Non-legato se foloseşte de atacul simplu, neaccentuat, utilizat la articulaţia détaché, încheierea sunetului este obligatoriu moale, fără ajutorul limbii. În partitură articulaţia non-legato se notează în două feluri: punct cu linie sub sau deasupra note; punct desupra sau dedesubtul liniei de legato



PORTATO

În limba italiană cuvântul portato înseamnă "purtat". Portato este modalitatea de execuţie a notelor cu ajutorul unui atac foarte moale, un mod de extindere neîntreruptă a sunetului. În articulaţia portato, sunetele, ca "moliciune" şi continuitate melodică sunt foarte apropiate de legato, iar sonoritatea se apropie de détaché (si datorita cezurilor, pauzelor greu perceptibile dintre note). (1) Détaché şi portato au distinctiv maniera de atac: détaché utilizează atacul simplu, normal, iar portato atacul moale. Portato este singurul tip de articulaţie care foloseşte atacul moale.

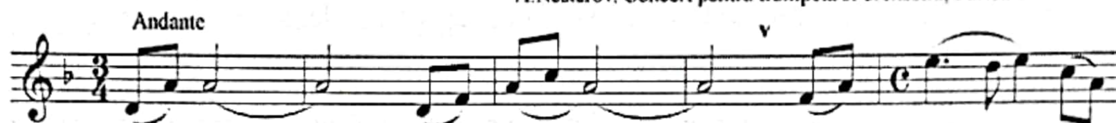


Portato este o tehnică expresivă pentru realizarea repetării moi a notelor. Portato este notat în partitură cu ajutorul liniuţelor şi a legato-ului.

ARTICULAȚIA FĂRĂ LIMBĂ

LEGATO

Cuvântul italian "legato" înseamnă legat, unit, alăturat. Legato este tehnica legării, unirii sunetelor unele de altele lin, omogen, fără întreruperi. Legarea notelor se realizează prin schimbarea tensiunii mușchilor buzelor si a forței expirației. Legato este indicat în partitură (în notația muzicală) prin



linii curbe:

În executare legato-ului limba nu rămâne fixă, nemișcată. Ea acționează ca un regulator al jetului de aer expirat, schimbând volumul din cavitatea bucală în relație cu înălțimea notei și a pronunțării, articulării vocalei ajutătoare.

TRILUL (LEGATO-UL A DOUĂ NOTE)
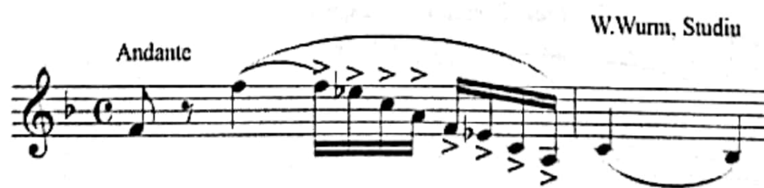
Prima notă cântată este cea atacată. Acest lucru e necesar în scopul de a face buzele să vibreze exact în momentul dorit de interpret. Notele care urmează acestei note inițiale pot fi, dacă dorim, fluierate. Adică, ele sunt redate, plecând de la prima notă, fără ajutoril limbii. Acest lucru este posibil numai pentru că buzele sunt deja în vibrație. Dacă vibrația se oprește, chiar și numai pentru o clipă, în trecerea de la o notă la alta, calitatea legato-ului va fi afectată dacă nu chiar compromisă. Există o eroare des comisă, de a sufla la fiecare notă cu un curent de aer exact unde trebuie redat trilul. Redat corect, aerul continuă să vibreze în timpul schimbării exact ca și la o notă prelungită. Trilul va rezulta dintr-o utilizare corectă a poziției buzelor și nu din suflarea aerului.

LEGATISSIMO

Termenul „legatissimo" întâlnit în notația muzicală subliniază, (accentuează termenul de legato – legato exagerat) omogenitatea îmbinării (înlănțuirii) melodioase a sunetelor în articulația legato.

LEGATO MARCAT

Notele unite prin legato nu sunt întotdeauna moi și lipsite de accentuări. Împreună cu tehnica legato, tehnica legato-ului marcat (accentuat) se folosește în interpretare. Acest tip de articulație e caracterizat prin faptul că notele unite prin legato, nu sunt cântate moale, ci sunt accentuate printr-un suflu mai puternic de aer. Legatoul marcat e realizat fără limbă, iar expirarea aerului într-o manieră neîntreruptă și moale dă naștere acestui tip de atac. Legato-ul marcat e indicat în notația muzicală printr-un mic accent, ca un mic, scurt semn de „diminuendo", sub un legato:



Sonor, legato-ul marcat se aseamănă (se apropie) cu „portato", dar portato-ul se realizează cu un atac moale, iar legato-ul marcat fără ajutorul atacului limbii. Acest tip de articulație este foarte important din punct de vedere tehnic. El se pretează la interpretarea intervalelor mari legate între ele, în special în coborâre. Aici, presiunea aerului împreună cu readaptarea mușchilor buzelor permit evitarea "prinderii" sunetelor intermediare.

EFECTE SONORE EXPRESIVE – TEHNICĂ ŞI ARTICULAŢIE
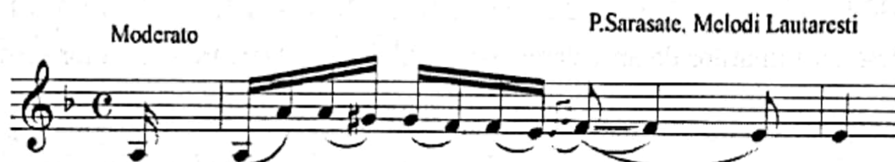
Tehnica şi articulaţia nu sunt două concepte identice. Tehnicile sunt moduri, procedee de atac, de susţinere, legare şi încheiere a notelor, modalitaţi de combinare a atacului simplu şi auxiliar , de realizare a tremolo-urilor, glissando-urilor etc. Articulaţia reprezintă suma tehnicilor.

Pentru a realiza o prezentare fidelă a tipurilor de articulaţie avem nevoie, nici mai mult nici mai puţin, de trei tehnici, ale căror combinaţii vor fi diferite pentru fiecare tip. De exemplu: un tip de articulaţie va avea un atac accentuat, o parte staţionară care se stinge rapid şi o încheiere, un final rotund fără limbă. Alt tip va avea acelaşi început şi sfârşit al notei, dar partea de staţionare puternic susţinută (tenuto), etc. În procesul de interpretare, tehnicile care formează articulaţia alcătuiesc un întreg (un tot unitar).Tehnicile caracteristice folosite în interpretare, (cu articulaţii diferite), includ „portamento-ul", „vibrato-ul", „frullato-ul" şi „glissando-ul". Aceste tehnici au în comun faptul că ele pot înlocui momentul, partea de staţionare a oricărei articulaţii, dar prin modul de susţinere şi de repetare a notei, portamento, glissando,frullato, vibratoul limbii, nu sunt altceva decât elemente ale articulaţiei, ele neputând fii considerate tipuri de articulaţie.

PORTAMENTO

Cuvântul italian "portamento" înseamnă a purta, a transporta. Aceasta este o tehică de legare a notelor alăturate cu o mică alunecare ca în glissando. Utilizând alunecarea, ca şi cum s-ar folosi vocea umană, portamento permite repetarea aceleiaşi note cu o oarecare libertate de intonaţie:

„Portamento" este cântat, interpretat, cu articulaţiile portato, legato sau legato marcat. El nu este întotdeauna notat, indicat în partitură, dar în unele cazuri este scris printr-o linie dreaptă ce duce de la o



notă la alta. În mod eronat, instrumentiştii numesc articulaţia portato – "portamento". Deşi cuvintele „portato" şi „portamento" provin din aceeaşi rădăcină, înţelesul lor în terminologia muzicală este diferit.

VIBRATO

Este unul din procedeele mai vechi de animare a sunetelor, conferindu-le mai multă expresivitate şi culoare specifică. „Vibrato-ul", ca efect sonor instrumental, aduce un plus de expresivitate mai ales sunetelor sărace în armonice şi se obţine prin oscilarea acestora în sus şi în jos, până la o amplitudine apropiată de o comă (amplitudine mică), sau peste o comă (amplitudine mare).

FRULLATO (FLATTERZUNGE)
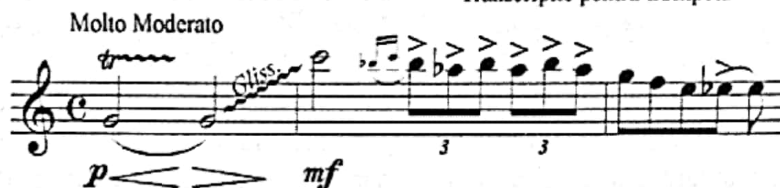
Acesta este numele unui procedeu specific, un anumit „tremolo", tehnică ce evocă „tremolo-ul" instumentelor cu coarde şi arcuş. Începutul notei este executat cu atac simplu, nota este ţinută şi tremolo-ul realizat prin pronunţarea repetată, (continuă şi rapidă) a literei R, rezultând un: "RRRRR..." Finalul notei poate fi executat în două moduri: cu sau fără ajutorul limbii.

GLISSANDO

În limba italiană, termenul glissando înseamnă "alunecare". Această tehnică de alunecare de-a lungul registrelor, sau în cadrul unui singur registru, nu este caracteristică trompetei şi instrumentelor temperate. Totuşi, mecanismul trompetei poate realiza eficient glissando-ul, prin apăsarea incompletă a pistoanelor. Aceasta modifică sonoritatea instrumentului, creând un anumit colorit, obţinând un timbru particular: nazal, ascuţit, aproape strident, ţipător la un moment dat, sau moale, delicat, alunecând spre următoarea notă.

Această tehnică, în cazul trompetei, își are originea în jazz, dar acum se regăsește cu regularitate în repertoriul simfonic. Apariția acestui procedeu sonor în muzica de jazz, a fost determinată de dorința de a apropia tehnica instrumentală de aceea a interpretării vocale. Marii instrumentiști ai genului (jazz), Louis Armstrong sau Miles Davis, au dezvoltat tehnica glissando-ului ridicând-o la nivelul de măiestrie artistică, cunoscut și în muzica simfonică.

Dorim să amintim și de rolul surdinelor de trompetă în realizarea unor efecte sonore deosebite. Interpretarea notelor cu surdină la trompetă, nu prezintă nici o problemă, în afară de asigurarea unor



surdine de calitate și diverse. Cu o exersare suficientă, schimbarea rezistenței (pe care o întâmpină coloana de aer la intrarea în instrument) din cauza surdinei, nu va da prea mult de lucru instrumentistului.

Iată o listă cu diferiți termeni găsiți în muzică și care simbolizează utilizarea surdinei sau a opririi sunetului (aerului) cu ajutorul mâinii: Pentru utilizarea surdinei: muted (engleză); mit dampfer sau gedampft (germană); avec sourdine (franceză); con sordino (italiană). Pentru acoperirea pâlniei cu ajutorul mâinii: stopped, gestopft, bouché, chiuso sau semnul +.

Exemple muzicale unde este indicată folosirea trompetei: George Enescu – Legenda pentru trompetă și pian, Gustav Cords – Concert fantezie Mi bemol, Karel Sodomka – Sonatina Jazzistică, George Enescu – Rapsodia I pentru orchestră.
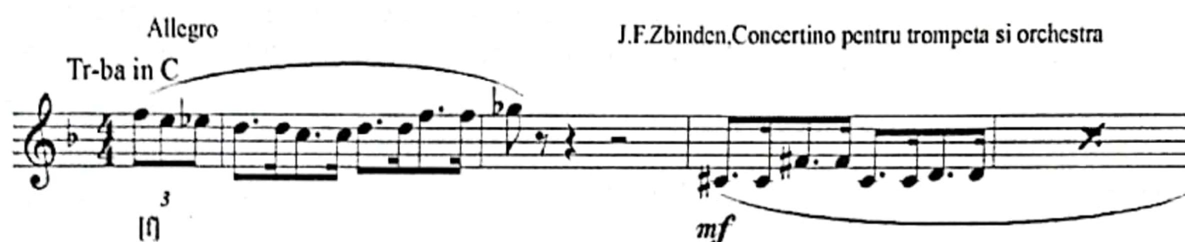
La finalul descrierii tipurilor de articulație utilizate în interpretarea trompetiștilor moderni, putem trage următoarele concluzii: articulația reprezintă suma procedeelor tehnice de interpretare și constituie bagajul artistic, resurrsa expresivă și estetică a muzicianului. Fiecare tip de articulație are propriile sale caracteristici și o sonoritate specifică. Ele nu se înlocuiesc, nu se exclud reciproc, ci cooperează și împreună realizează "panoplia" muzicianului. Tipurile de articulații amintite mai sus nu epuizează resursele expresive și de interpretare ale muzicianului. Sunetele și sonoritațile rezultate în urma diferitelor articulații variază infinit, în funcție de particularitățile instrumentistului, de caracterul muzicii, de dinamică, de standardele interpretării și calitate aexecuției tehnice. Toate acestea creează în cadrul articulației, variatele nuanțe ale sunetului ce dă naștere paletei de culori a articulației.

Cu cât instrumentistul deține o articulație mai variată, cu atât este mai valoros în măiestria sa. Cunoașterea mai multor tipuri de articulație e practic indispensabilă tuturor instrumentiștilor, căci fără articulația corectă cerută de partitură, determinată de stilul lucrării, nu se poate cânta corect nici măcar o frază muzicală și nici chiar un singur sunet, izolat. Înțelegerea și utilizarea articulației în practică este la fel de complexă precum înțelegerea și interpretarea unei fraze muzicale. Ea necesită o anumită pregătire profesională, cultură generală muzicală și talent.

ARTICULAȚIA ȘI PARTITURA DE ORCHESTRĂ

Compozitorii din timpul lui Bach, nu foloseau în scrierea partiturilor de orchestră semne speciale pentru articulație. Clasicii Haydn, Mozart și Beethoven, puneau semne specifice în partitură pentru a indica maniera de interpretare. Romanticii au oferit detaliat indicații de articulație, iar compozitorii moderni abundă în astfel de semne. Articulația corectă și detaliată nu este, totuși, indicată în partitură. În unele cazuri, însuși instrumentistul este invitat să adauge notații pentru articulație, în efortul de a atinge cele mai bune realizări, privind intențiile compozitorului și, totodată, propriile sale idei de interpretare. În acest caz interpretul trebuie să știe cum să substituie, modifice, articulațiile în cadrul aceluiași grup (grupul articulațiilor realizate cu ajutorul limbii și grupul acelora care nu folosesc limba). Unde este notat détaché, de exemplu, poate cânta marcato; în loc de staccato să cânte martelato; în loc de portato să cânte non-legato;sau în loc de legato poate cânta legato marcat.

Înlocuind articulaţia legato cu articulaţia cu limbă înseamnă a interveni în textul compozitorului, această schimbare de articulaţie putând fi comparată cu editarea. Un motiv pentru înlocuirea legato-ului ar putea fi faptul că, compozitorul nu a prevăzut respiraţiile şi imposibilitatea de a cânta o frază prea lungă. Un



legato nu trebuie să fie confundat cu o linie ce delimitează o frază muzicală:

Modificarea articulaţiilor în partitura de orchestră trebuie realizată de comun acord cu instrumentiştii altor grupuri de instrumente care au aceeaşi frază muzicală. Aceasta este o condiţie *sine qua non,* un lucru necesar pentru realizarea ansamblului.

Valoarea expresivă şi estetică a articulării sunetelor, constă în faptul că prin intermediul lor, instrumentistul interpret dobândeşte abilitatea de a efectua în cadrul liniei melodice date, o multitudine de efecte sonore noi, în nuanţe diferite şi ritmuri complexe.

În studiul şi interpretarea muzical-instrumentală, articulării specifice a sunetelor la trompetă, i se acordă o foarte mare importanţă, deoarece, aceasta reprezintă latura tehnică de emisie cea mai cuprinzătoare şi expresivă care joacă un rol esenţial în redarea conţinutului emoţional al lucrărilor muzicale.

CONCLUZII GENERALE ŞI PROPUNERI DE PERFECŢIONARE A ACTIVITĂŢII MUZICALE DIN ŞCOALĂ

Întreaga educaţie şcolară, inclusiv cea instrumentală, se realizează în virtutea idealului educaţional, ideal stabilit prin legea învatamantului. La formarea unei personalităţi armonioase aşa cum este definită ea de idealul educaţiei, poate şi trebuie să-şi aducă aportul şi educaţia muzicală. Educaţia muzicală face parte din educaţia estetică, iar frumosul reprezintă conceptul de bază al esteticului.

Putem spune că există două tipuri distincte de simboluri dinamice: un tip pentru pasajele de acompaniament şi celălalt pentru solouri. În acompaniament "piano" înseamnă exact "cântaţi încet" Aceeaşi notaţie într-un solo indică necesitatea unui volum mult mai mare. Prima grijă în interpretarea unui pasaj este să-l faceţi auzibil. Iar dacă acompaniamentul e tare, nu vă lăsaţi impresionaţi de de notaţiile de piano. Soloul trebuie să fie peste acompaniament. În această situaţie este bine să ne inflenţăm calitatea dinamicii, nu volumul ei. Fiecare dinamică a instrumentului realizează coloratura sa caracteristică.

"Solo-ul" se poate susţine cu un volum serios, cu o coloană de aer constantă, creând în acelaşi timp impresia unui ton dulce, plăcut, relaxat. Se poate ajunge aici printr-o poziţie relaxată a buzelor, volum mare de aer, singura grijă fiind să nu împingem tonul nici măcar spre cea mai slabă umbră de stridenţă. Astfel încât instrumentistul din orchestră poate să-şi formuleze o regulă simplă de interpretare a dinamicii. Solourile trebuiesc cântate puţin mai tare decât indicaţiile, iar acompaniamentele puţin mai încet.

În cazul unor emoţii la ieşirea pe scenă, autocontrolul şi experienţa îmbinate cu dorinţa de a avea o interpretare de o calitate deosebită, pot face ca nervozitatea să devină chiar un sprijin pentru interpret, ascuţindu-i simţurile şi inspirându-l să cânte mai bine decât de obicei. Cum să-ţi controlezi emoţiile? Primul lucru este virtuozitatea tehnică. Nimic nu poate da o încredere mai mare decât conştiinţa că "buzele îmi sunt într-o condiţie excelentă, cunosc compoziţia în amănunt şi o pot cânta perfect de o sută de ori". Dacă aţi exersat destul şi vă puteţi spune cinstit lucrurile de mai sus, înseamnă că puteţi avea încredere în dumneavoastră. Întrega muncă educativă trebuie să se caracterizeze printr-un echilibru între exigentă şi înţelegere, între cerinţe raţionale şi sprijin educativ. Extremele sunt păgubitoare, ele pot compromite buna educaţie, pot afecta realizările şi succesele educaţilor. Curriculum-ul lecţiilor de

instrument muzical va fi racordat la obiectivele educației muzicale și inclusiv la scopurile și idealul educației. Munca de pregătire a viitorului instrumentist va avea mereu în vedere finalitățile actului educațional, unde trebuie să se ajungă în urma efortului depus de către ambii factori activi implicați în acest proces. Operaționalizarea obiectivelor se face în acord cu conținutul programei, dar și prin fixarea acelor acțiuni precise și concrete raportate strict la vârsta elevilor, la posibilitățile lor fizice și intelectuale.

Deci, o interpretare instrumentală valoroasă va dezvălui forma și conținutul compoziției, prin intermediul imaginilor muzicale pe care interpretul la va reda prin filtrul său artistic, datorită măiestriei tehnice și activității cerebrale, colorate de intensa afectivitate a personalității sale.

BIBLIOGRAFIE

AVESALON, Ioan - *Principii generale de studiu și interpretare la instrumentele de suflat moderne,* Academia de Muzică, București 1997.

CALLET, Jerome - *Trumpet Yoga* Editura Ch. Colin, New York, 1986.

CUCOȘ, Constantin - *Pedagogie*, Editura Polirom, Iași, 1996.

DEMIAN, Wilhelm - *Teoria instrumentelor*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1968.

DOKSHITSER, Timofei - *Metoda penru profesorii instrumentelor de suflat*, Editura. Muzicală, Moscova, 1976.

FARKAS, Philip - *Arta de a cânta la cornul francez.* Editura Bubic Inch, New York, 1980.

ILIUȚ, Vasile - *O carte a stilurilor muzicale.* Editura Academiei de Muzică, București, 1996.

IONESCU, M. - *Demersuri creative între predare și învățare.* Editura Presa Universitară Clujeană, 2000

KALMAN, Bor - *Tehnica modernă a suflatului la trompetă.* Editura Musica, Budapest, 1966.

MARCUS, Stroie, DAVID Teodora, PREDESCU Adriana - *Empatia și relatia professor - elev.* Editura Academiei, București, 1970.

MUREȘAN, Valeria - *Educația și autoeducația în formarea personalității tinerilor*, Editura Presa Universitară Română, Timișoara, 1995.

MUREȘAN, Valeria - *Competența pedagogică în activitatea didactică și extradidactică.* Editura Presa Universitară Română, Timișoara, 1997.

MUȘAT, Gh. - *Exerciții zilnice pentru trompetă.* Conservatorul "Gh. Dima" Cluj, 1973.

OSTRANDER's Allen – *20 de minute de încalzire la trompetă.* New York,1989.

POPA, A. - *Instrumentele orchestrei simfonice*, București, 1992.

QUINQUE, Rolf – *Metoda A.S.A. pentru trompetă* , Editura BIM, Elveția (Bulle), 1982.

RĂDUCANU, Mircea Dan – Metodica studiului şi predării pianului, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.

RADULIAN, Virgil – *Profesori şi părinți contra insuceselor şcolare*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1976.

RÂPĂ, Constantin - *Teoria superioară a muzicii*, vol.II, Editura Media Musica, Cluj, 2002.

RICQUIER, Michel - *Tratat metodic al pedagogiei instrumentale,* Chambery, 1976.

TIMARU, Valentin - *Morfologia şi structura formei muzicale.* Editura Academiei "Gh.Dima",Cluj, 1990

TOTOIANU, Nicolae - *Curs modular de pedagogie*, Cluj, 2001.

ASPECTE STILISTICE ŞI INTERPRETATIVE ÎN LUCRAREA ANDANTE *ŞI VARIAŢIUNI OP. 46* DE ROBERT SCHUMANN

Prof. drd. **Roxana Ota**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Elaborându-şi muzica sub semnul introspecţiei şi al confesiunii, Robert Schumann insuflă creaţiei sale visare sau patos înflăcărat evadând într-o lume fantastică. Conştient de propria fantezie, compozitorul încearcă temperarea acesteia prin diferite modalităţi de unificare a muzicii sale prin tonuri emoţionale, ritmuri sau motive generatoare. Există o contradicţie ce domină creaţia acestui artist, aceea de încercare a recuperării fiinţei lăuntrice şi totodată de înstrăinare prin multitudinea *deghizărilor* variaţionale. Tema conducătoare ce străbate întreaga operă schumanniană este pasiunea acestuia pentru Clara Wiek, transformându-l pe acesta într-un "*personaj tristanesc*"[43]. Toate paginile ce îi sunt consfinţite Clarei sunt pătrunse de o durere la fel de imensă ca şi dragostea compozitorului pentru acesta. Pentru un suflet ale cărui trăiri sunt de o acuitate excepţională, bucuria însăşi devenea durere.

Deşi pregătirea sa muzicală era lacunară în comparaţie cu cea a contemporanilor Mendelssohn sau Chopin, Robert Schumann dovedeşte o uimitoare imaginaţie şi inventivitate. Talentul său improvizatoric nu a putut fi încorsetat în marile tipare arhitectonice, genul miniatural fiind acela în care îşi va manifesta fantezia. Creaţia variaţională şi cea a suitelor miniaturale este străbătută de bogate detalii ritmice, sincope frecvente, modulaţii inopinate şi noi efecte sonore. Scriitura polifonică, melodica proaspătă, figuraţiile armonice proprii şi subtilele disonanţe creează o muzică ce îşi transportă auditoriul în cele mai intime şi misterioase colţuri ale sufletului. Factura muzicii se pliază meticulos pe exigenţele ritmului impus, creând impresia de pedanterie, acesta fiind poate unul din motivele pentru care creaţia schumanniană este considerată una din cele mai bogate în etalarea unei scriituri determinate de impulsul expresiv.

Arta variaţională schumanniană este clădită pe metafore obsedante şi leit-motive psihologice, cu care autorul se identifică până la dedublare. Eusebiu şi Florestan, personaje ce dau viaţă multor cicluri de miniaturi, nu reprezintă contururi melodice sau ritmice stabile ci anumite trăiri emoţionale sau imagini, fără înrudire reciprocă. Eusebiu, de exemplu , trăieşte în substanţa armonico-melodică a tuturor reveriilor, în lirismul ce străbate creaţia schumanniană, după cum Florestan este indiscutabil impulsul la luptă împotriva filistinilor sau exaltarea în faţa miracolelor vieţii, manifestat mai ales în formule ritmice originale. Intervenţiile unuia în atmosfera celuilalt sau dialogul dintre cele două personaje fantastice, conduc spre o personificare originală a opoziţiei stilistice dintre *arioso* şi *declamatoriu*

Robert Schumann nu a compus decât o singură lucrare pentru două piane: ***Andante und Variationen***, în si bemol major op. 46. Se pare că lucrarea a fost destinată, la început unei celebrări intime, familiale, fapt indicat de curioasa instrumentaţie în care autorul adăuga celor două piane, două violoncele şi un cor. Varianta finală, pentru două piane, va suprima una din ultimele variaţiuni, ca şi scurta introducere *Sostenuto* şi interludiul ce lega variaţiunile 5 şi 6 (interludiu care cita tema iniţială a ciclului de lieduri *Viaţă şi dragoste de femeie*, confirmând destinaţia iniţială a lucrării).

Cele nouă variaţiuni libere, de caracter, împletesc în desfăşurarea lor, lirismul tandru al lui Eusebiu şi totodată energia exteriorizată a lui Florestan. Tema, bipartită cu mică repriză, are un caracter elegiac, pe care Schumann îl expune la cele două piane, în octave diferite, creând un efect sonor deosebit. Doar pianul 2 prezintă B-ul, ce se constituie dintr-o singură frază cu rol de perioadă. Inversarea motivului tematic al A-ului, tehnică ce aminteşte de Fugile bachiene, aduce o revigorare discursului muzical, care, din punct de vedere interpretativ va fi marcată de un sunet mai consistent (*mf*) şi inflexiuni dinamice cu efect de contrast (*crescendo, fp*). Pentru evidenţierea lirismului caracteristic acestei teme, se va avea în vedere o digitaţie a liniei superioare care să asigure un bun *legato*, precum şi evitarea accentului inexpresiv pe timpul I al măsurii.

---

43 Alexandru Leahu, *Maeştrii claviaturii*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976, pag. 135

Variaţiunea I, respectă planul tonal al temei, însă mica repriză se transformă în perioadă, prin repetiţia ei variată, ajungându-se asfel la o formă tripartită, ABA. Valorile ritmice sunt diminuate la şaisprezecimi, ceea ce dinamizează discursul muzical. Pianul 1 este cel care expune acum tema iar cel secund răspunde asemenea unui ecou. Deşi compozitorul nu notează nici o indicaţie agogică la începutul acestei variaţiuni, muzica solicită o mică augmentare a tempoului. Scriitura muzicală, destul de pătrată, poate induce, în lipsa acestei modificări, o monotonie inexpresivă. Strofa a II-a primeşte adnotarea *piu forte*, ceea ce nu obligă interpretul la o sonoritate exagerată ci poate, doar o treaptă sonoră mai sus faţă de ce a fost anterior. O abordare defectuoasă a acestui moment, din punct de vedere al intensităţii, induce o sonoritate mult prea amplă pentru începutul lucrării. Nu trebuie ignorat faptul că variaţiunile conţin o gradaţie dinamică în ansamblul lor, ceea ce creează unitate piesei. Ideea a II-a este construită pe secvenţe ascendente pe care interpretul le expune în *crescendo* cu *ritardando* pe punctul culminat, subliniind armonia treptei a V-a. Mersul descendent ce succede acestei reţineri, corespunde revenirii la tempoul iniţial şi totodată repetării variate a A-ului.

Variaţiunea a II-a se distinge prin caracterul său de virtuozitate, datorat scriiturii pianistice în arpegii şi indicaţiei agogice *piu animato*. Deosebit de interesantă este arhitectonica acesteia, ce poate fi considerată un exemplu bistrofic complex: A (A B A\` B\` A\`\`), B (C Cv). Armonia este păstrată însă tema, cu greu poate fi recunoscută.

Indicaţiile agogice schumanniene se reduc la *f* şi *crescendo* iar *fp* este utilizat atunci când unul din solişti încheie fraza şi trece în acompaniament, iar celălalt reia expunerea ideii, din nou în *forte*. Desfăşurarea ascendentă a arpegiilor primei idei, precum şi suflul muzicii, determină pianiştii spre o creştere a intensităţii, ceea ce implică o atenţie sporită asupra sonorităţii din debut, pentru ca *sforzandele* să nu devină aspre. Arpegiile nu prezintă dificultăţi tehnice prea mari, însă soliştii trebuie să aibă acea conştiinţă a rostirii discursului muzical, pentru claritatea exprimării, mai ales în cele două reveniri ale A-ului (A\` şi A\`\`), în care acompaniamentul se transformă în şaisprezecimi, cei doi interpreţi fiind expuşi sincronizării perfecte (ex. 30, variaţiunea 2, măs. 16-21).

Exemplul 30
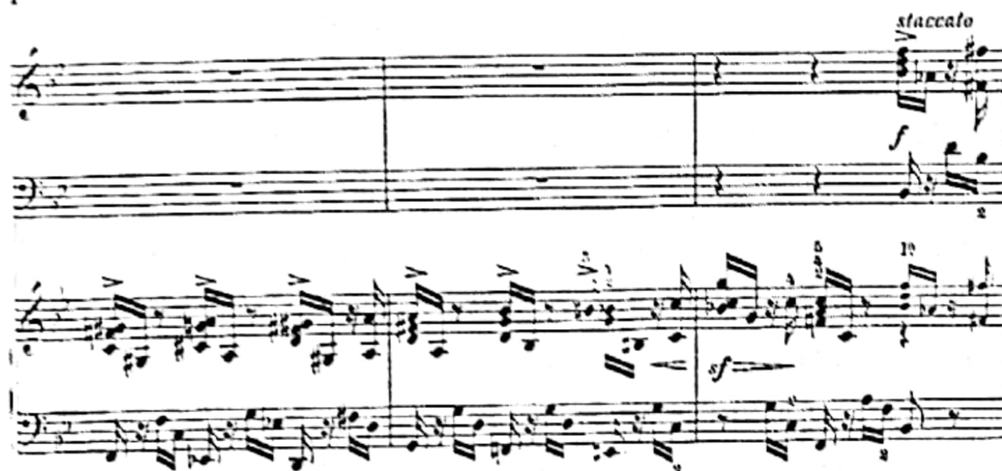
Tema secundă are ca punct de plecare pentru fiecare arpegiu, nota superioară, însoţită de apogiatură. În viteză de execuţie mare, pasajul de doar patru măsuri, atrage atenţia intepreţilor, sub aspectul tehnic. Soluţii în acest sens ar fi o cât mai mare libertate de mişcare, oferită poignetului şi acţiunea puternică a

degetului 5 asupra clapei, însă cu grija emiterii unui sunet rotund, în nici un caz strident. Pedala se va acționa pe fiecare timp, chiar dacă unele arpegii desfășoară aceeași armonie pe întinderi mai mari, deoarece rezonanța a două piane ar putea crea reziduuri sonore.

Cea de-a doua strofă mare, B (C Cv), alcătuită din două perioade duble, expune o temă nouă, lirică, opusă virtuozității secțiunii anterioare. Mersul arpegial în *legato* din acompaniament creează unitate variațiunii, în acestă diversitate a ideilor. Folosindu-se de celula ritmică punctată a temei inițiale, Schumann îi face loc visătorului Eusebiu în a-și exprima ideile. Dinamica dominantă este aceea a unui *piano*, pe care secvențele ascendente de la care compozitorul nu se dezminte nici de această dată, o ajută să crească ușor. Același material este expus în mod identic în tonalitatea re bemol major, în cea de-a doua perioadă dublă.

Variațiunea a III-a revine la tonalitatea de bază și se apropie din nou de profilul melodic al temei. Deținând o formă pentastrofică (A B A`, B`, A``), variațiunea este caracterizată de mersul izoritmic al șaisprezecimilor, ale căror accente expresive marchează melodia temei(ex. 31, variațiunea 3, măs. 2-4).

Exemplul 31



Abordarea unui tempo puțin mai lent în această variațiune va crea acea tensiune impusă de scriitura pianistică și de dinamica ce tinde în anumite locuri chiar spre *fortissimo*. Fragmentul nu este atât de dificil tehnic dacă interpretul va ține cont în permanență de relaxarea aparatului pianistic. Mișcările mâinii nu necesită amploare ci mai degrabă degete foarte puternice în atacarea acordurilor. Deoarece modalitatea de atac cerută este *staccato*, utilizarea pedalei nu este necesară. Bașii pot fi ușor punctați cu o *pedală staccato*, cu precizarea ca viteza de eliberare a acesteia să fie foarte mare. Tema I este expusă de două ori de către ambii soliști, sincronizarea acestora necesitând un bun simț ritmic și putere de concentrare auditivă asupra execuției partenerului.

Tensiunea din variațiunea a III-a a anticipat din punct de vedere psihologic marșul funebru ce străbate cea de-a IV-a variațiune, în si bemol minor. Ideea este încadrată monostrofic, într-o perioadă dublă ale cărei fraze sunt expuse, pe rând, de ambii soliști. Motivul ritmic punctat al temei inițiale este prelucrat în maniera muzicii procesiunilor funerare, contrastând puternic cu seninătatea sentimentului din tema principală. Mersul treptat descendent al bașilor, asemenea corzilor grave ale orchestrei este deosebit de sugestiv în crearea sentimentului de puternică depresiune, în fața morții. *Legato*-ul se va realiza pe linia inferioară, prin degetele 4 și 5 cu sau fără schimbul mut al acestora pe aceeași clapă. Mâna dreaptă, notată polifonic, intonează la vocea I celula ritmică a marșului în mod obsesiv, iar cu ajutorul vocii a II-a și a bașilor sunt create superbe armonii. De aceea, vocea a II-a nu trebuie ignorată ci condusă cu aceeași susținere din interior, ca și celelalte voci. Fraza a II-a, expusă de pianul 1 opune întunericului primei fraze, lumina tonalității majore (re bemol major). Deși instinctul solistului este condus spre o dinamică mai amplă, o justă interpretare nu a va da curs acestui sentiment, căci Schumann notează nuanța de *piano* iar un alt argument în acest sens ar fi acela al menținerii atmosferei caracteristice, descrise anterior.

Variațiunea a V-a readuce în memoria ascultătorului tema inițială, însă de pe treapta I. Este vorba despre o formă bistrofică, în care cei doi soliști dialoghează, fără să se acompanieze unul pe celălalt în momentele solistice. Abia în ultima frază cei doi se întâlnesc pentru a expune în același timp două motive tematice diferite: pianul 1 intonează motivul temei secunde iar pianul 2, pe cel al ideii inițiale. Indicația
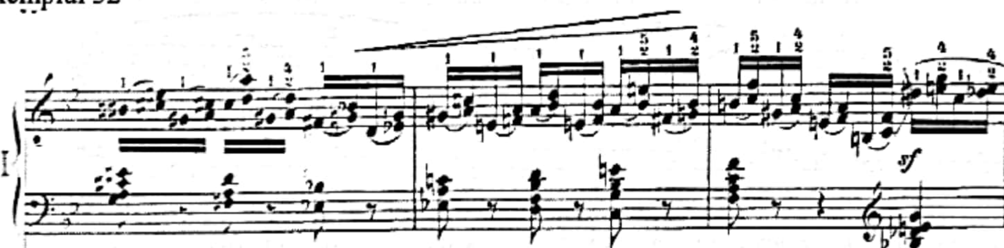
espressivo, pe care compozitorul o inserează la începutul variațiunii se referă la flexibilitatea dinamică și agogică pe care interpretul o va aplica discursului muzical. Dificultatea momentului constă în crearea unui colorit expresiv pe durata a patru măsuri, câte deține o frază. Deosebit de important în prima expunere a motivului inițial este atacul pedalei armonice pe si bemol. Acesta necesită o anticipare imaginativă, ca și cum sunetul s-ar ivi de nicăieri. Eliminarea oricărui efect de percuție, prin simpla așezare a brațului în degetul aflat pe suprafața clapei va crea sunetul propice acestei expuneri.

Intervenția pianului 1 în *piu forte* în cea de-a doua perioadă aduce un suflu revigorant acestei variațiuni. Chiar dacă este expus același motiv, pentru a III-a oară, caracterul său este altul. O atenție deosebită este cerută de linia superioară, atenția interpretului fiind îndreptată asupra sopranului și emiterii unui sunet cald în nuanța de *forte*, în registrul acut. Pedala se poate utiliza prin schimb, rolul expresiv al acesteia fiind prioritar în fața aceluia de suplinire a *legato*-ului.

Variațiunea a VI-a este străbătută de un intens mers cromatic presărat cu accente care marcheză începuturile motivice, singurele elemente ce mai amintesc de tema inițială. Este vorba despre o variațiune liberă, construită pentastrofic în care cei doi soliști împletesc dialogul cu expunerea simultană.

Variațiunea prezintă dificultăți din punct de vedere tehnic, amintind de *studiul op. 25 nr.6* de Frederic Chopin. Execuția solicită la maximul flexibilitatea poignetului, a degetului pe întoarceri precum și multă suplețe în salturi. Acestea din urmă nu sunt pe distanțe intervalice foarte mari, însă viteza de redare fiind mare, se pot atinge note străine de text. Pentru evitarea unor astfel de accidente, poignetul și mâna trebuie să fie în permanență relaxate. Mai dificil de executat este B-ul, care prezintă un *legato* din două în două șaisprezecimi. Aici intervine problema salturilor de care s-a amintit mai sus (ex. 32, variațiunea 6, măs. 18-20).

Exemplul 32



Accentele inserate de Schumann pe parcursul desfășurării cromatice vor fi atacate cu grija pentru calitatea sunetului. Ele reprezintă doar insinuări ce duc auditorul cu gândul la melodia principală, accentele fiind așezate pe ultimul timp al măsurii, asemenea auftakt-ului din temă. În prima perioadă dublă (A), soliștilor le este solicitată o sonoritate mică (*p, pp*) iar odată cu B-ul, tensiunea crește fără ca dinamica să mai scadă sub pragul nuanței de *forte*, decât pentru mici inflexiuni. Pedala va fi punctată din loc în loc pentru sublinierea *sforzandelor* sau pentru a-și aduce aportul la *legato*, în locurile unde scriitura permite, fără a crea reziduuri sonore.

Grandoare este termenul ce ar putea caracteriza cea de-a VII-a variațiune în mi bemol major, cu o arhitectură tripartită -A B A. Scriitura în octave și acorduri cu ritm punctat aduce acea sonoritate de marș, însă spre deosebire de cea aparținând variațiunii a IV-a, acum este vorba despre o muzică senină și victorioasă.

Aspectul tehnic presupune coordonare rimică perfectă între cei doi soliști. Deși expunerea ideii din prima secțiune se desfășoară în canon între cele două piane, ritmul punctat este expus simultan.

Indicația lui Schumann *sempre col Pedale*, precum și aspectul general al variațiunii, îndeamnă interpreții spre o pedalizare amplă. Ediția *Peters* prezintă o notație a pedalei cu acționarea acesteia pe timpul I și eliberarea sa pe timpul III al măsurii următoare. Fiind vorba despre aceeași armonie, sigur că indicația este corectă. Personal, propun schimbarea pedalei în fiecare măsură, deoarece armonicele redate în vibrațiile celor două instrumente prin utilizarea excesivă a pedalei, ar putea crea "haos" sonor.
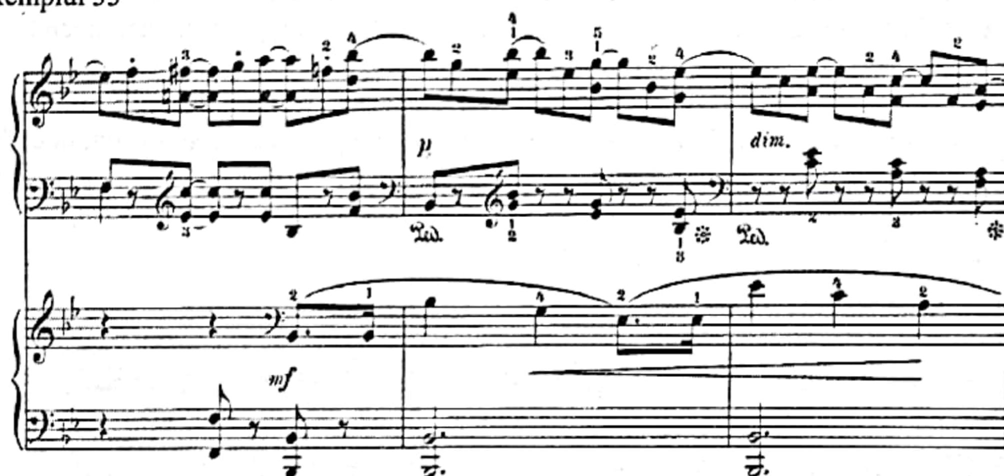
Secțiunea B, perioadă dublă cu lărgire interioară, debutează în sol bemol major și prezintă la mâna dreaptă a solistului de la pianul 1, o temă lirică al cărei mers treptat în *legato* este susținut de formula ritmică punctată atât la mâna stângă, cât și la pianul 2. Pedala se va utiliza aici pe fiecare timp al măsurii, fiind posibilă și acționarea surdinei, pentru un contrast dinamic mai evident, solicitat de indicația *sfp*. Revenirea secțiunii I este pregătită de o creștere amplă pe doar două măsuri, creându-se acel efect de exaltare în fața miracolului vieții.

Variaţiunea a VIII-a, revine la tonalitatea initială şi desfăşoară pe parcursul a cinci secţiuni, o muzică spumoasă, asemenea unui vals. Această idee a dansului, derivă din modificarea scriiturii şi anume prin trecerea din desfăşurarea binară în cea ternară, precum şi prin prezenţa sincopelor care dau un impuls specific.

Tema iniţială revine în urechea auditoriului într-o sonoritate mică-*piano dolce*. Sincopele vor deţine un mic impuls, din simpla aşezare a degetelor pe claviatură, dozând greutatea lăsată, pentru a nu crea un accent ostentativ. Se evită astfel o intepretare naivă, ce ar putea modifica întreg caracterul variaţiunii. Başii mâinii stângi vor fi punctaţi doar de acţionarea rapidă a pedalei, modalitatea de atac *staccato*, în care se desfăşoară întregul fragment, nepermiţând o altă utilizare. Pentru a crea unitate muzicii, gândirea frazei trebuie să se desfăşoare amplu, într-o singură respiraţie pentru ca mersul sacadat în trioleţi să nu fragmenteze momentul.

Deosebit de interesant este finalul ultimei secţiuni, în care Schumann introduce la pianul 2 motivul punctat al temei principale, desigur în scriitură binară, fără ca partida pianului 1 să sufere vreo modificare (ex. 33, variaţiunea 8, măs. 36-38).

Exemplul 33



Nuanţa de *mezzoforte* aplicată acestei idei sugerează clar dorinţa compozitorului ca aceasta să fie expusă în planul I al sonorităţii. Inovatoare este şi măsura adăugată ca pasaj de tranziţie spre ultima variaţiune, cea cu numărul 9, singura strictă din întregul ansamblu. Diferenţa între temă şi acestă variaţiune este aproape insesizabilă, autorul schimbând doar ordinea în care expun cei doi solişti şi adăugând câteva ornamente acompaniamentului.

Coda este alcătuită din două etape, prima tratând motivul tematic principal, iar cea de-a doua, cu rol de concluzie, desfăşurând simultan, la ambele piane, un mers arpegial, ascendent/descendent. În primele măsuri ale concluziei, prezenţa accentului de expresie, vrea parcă să amintească de variaţiunile ce l-au conţinut, însă odată cu *diminuendo*-ul ce stinge muzica, dispare şi el.

Aspectul confesiv al componisticii schumanniene, se reflectă şi în acest *Andante und Variationen* pentru două piane, prin sinceritatea sentimentelor exprimate şi prospeţimea ideilor ce determină fiecare variaţiune în parte. Este o muzică creativă, dinamică, ce izvorăşte direct din sufletul creatorului său, invitând atât interpreţii cât şi pe cei ce audiază, în universul său lăuntric.

Deşi foarte puţin prezentată publicului, lucrarea *Andante und Variationen* pentru două piane op.46, se înscrie alături de *Concertul pentru pian şi orchestră* op.54 şi *Cvintetul cu pian*, ca una din cele mai reuşite lucrări din cea de-a doua perioadă de creaţie a lui Robert Schumann.

BIBLIOGRAFIE

BĂLAN, George – ***Muzica şi lumea ideilor***, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1973

BENTOIU, Pascal – ***Imagine şi sens***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973

BENTOIU, Pascal – ***Gândirea Muzicală***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1975

BUGHICIi, Dumitru – ***Dicţionar de forme şi genuri muzicale***, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1974

CĂLIN, Vera – ***Romantismul***, Editura Univers, Bucureşti, 1975

GIESEKINGg, Walter – ***Aşa am devenit pianist***, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1962

HENTOVA, S. – ***Emil Gilels***, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1962

IONESCU, Eugenia – ***Schumann***, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1962

LEAHU, Alexandru – ***Maeştrii Claviaturii***, Editura Muzicală, Bucureşti, 1976

RĂDUCANU, Mircea Dan – ***Pedala, sufletul pianului***, Editura Pim, Iaşi, 2006

SCHUMANN, Robert – ***Din cronicile Davidienilor***, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1972

SCRUTULESCU, Dan – ***Interpretare şi stil în muzică***, Studii de muzicologie, vol. 18, Editura Muzicală, Bucureşti, 1984

SPERANŢIA, Eugeniu – ***"Papillons" de Schumann***, Editura Minerva, Bucureşti, 1971

TEODORESCU-Ciocănea, Livia – ***Tratat de forme şi analize muzicale***, Editura Muzicală, Bucureşti, 2005

TRANCHEFORT, François-René – ***Guide de la Musique de Piano et de Clavecin***, Editure Librairie Artheme Fayard, 1987

*******Encyclopedie des Grands maitres de la musique romantique***, 1990

*** ***New Grove Dictionary of Music and Musicians***, 2001

TEMA CU VARIAȚIUNI PENTRU DUO DE PIAN ÎN CREAȚIA COMPOZITORILOR ROMANTICI

Prof. drd **Marin Pânzariu**
Colegiul Național de Artă *O. Băncilă* Iași

În timpul perioadei clasice și apoi romantice, **Tema cu variațiuni a** căpătat o fundamentare teoretică și practică, a fost preluată și dezvoltată, menținându-se până în zilele noastre.

Un rol important în cristalizarea temei cu variatiuni l-a avut atât practica muzicii populare, cât și experiența dedusă din studierea variațiunilor polifonice specifice prcelasice (basul ostinato, ciaccona, passacaglia și double).

Pe plan istoric, variante ale diferitelor melodii s-au cunoscut încă de la începuturile muzicii; în momentul când melodii cu o semnificație specială, de exemplu semnalele vânătorilor, sau cele legate de practica magiei au început să circule de la un loc la altul, au suferit modificări de mai mare sau mai mică importanță.

Multe dintre melodiile populare vechi au fost transmise și preluate pe cale orală, de la o generație la alta, dintr-un loc în altul. Aceste preluări „au fost și sunt influențate de capacitatea artistică a interpreților, de memoria lor, de dialectele unor regiuni, de instrumentele eventuale la care se cântă, de gusturile artistice, care se transformau și evoluau neîncetat”.[44] Toate aceste aspecte sonore care au demonstrat că o melodie sau un semnal auditiv pot căpăta diferite înfățișări, fără a înceta să fie recunoscute drept ele însele, nu dovedeau o viziune de concepție, de vreme ce viziunea de concepție aparține numai artei savante.

Printre factorii care au favorizat aparitia **Temei cu variațiuni,** semnalăm *în primul rând* practica instrumentiștilor soliști care trebuiau, în secolul XVIII și chiar în secolul XIX, să improvizeze cadențele concertelor interpretate. După cum se știe, înainte de W.A. Mozart, și chiar în concertele sale, cadențele instrumentale nu erau scrise, deoarece autorii lăsau libertate deplină soliștilor de a improviza cadențele.

De la L. van Beethoven încoace, această practică a fost eliminată, întrucât ea risca să impieteze asupra unității expresive și stilistice a operei muzicale.

O altă practică, de o natură separată de o preocupare componistică, se observă la sfârșitul unor concerte sau recitaluri, când soliștii primeau din sală teme pentru realizarea de variațiuni, de fapt, improvizații.

În al doilea rând, mai cu seamă în epoca romantică, compozitorii erau solicitați de a compune variațiuni (scrise, în comparație cu cele spontane ale instrumentiștilor) pe câte o arie sau cântec la modă, denumite uneori fantezie sau parafrază. Datorită acestor practici și a studierii variațiunilor polifone, s-a ajuns la sfârșitul secolului XVIII și în special în secolul XIX la fundamentarea teoretică a **Temei cu variațiuni,** atât ca piesă de sine stătătoare, cât și ca parte într-o lucrare mai amplă: sonată, simfonie, cvartet, concert etc. Astfel că în această perioadă **tema cu variațiuni** „depășește faza variantelor melodice ale preclasicilor, înscriindu-se în ansamblul formelor muzicale clasice ca o rezultantă a invenției, fanteziei și măiestriei compoziționale a autorului ei”.[45]

De menționat faptul că nu orice desen melodic poate genera variațiuni. O temă cu variațiuni trebuie să fie „pregnantă, să aibă contur melodic clar, o armonie distinctă și un ritm pregnant, încadrate într-o formă predominant bipartită simplă sau bipartită cu mică repriză“.[46]

În ceea ce privește numărul variațiunilor, nu există limite și restricții, o lucrare putând avea de la câteva variațiuni (2-3) la câteva zeci de variațiuni (33 variațiuni de L. van Beethoven).

---

44 Bughici, D., *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, București, 1974, p. *332*.
45 Iliuț, V., *O carte a stilurilor muzicale*, Editura Academiei de Muzică București, vol. I, 1996, p. 391.
46 Iliuț, V., op. cit., p. 391.

Din punct de vedere tonal, nu este obligatorie menţinerea tonalităţii pe parcursul întregii lucrări, existând posibilitatea unor abateri în zonele apropiate, înrudite.

Variaţiunile au fost împărţite în două mari categorii: *variţiuni stricte* şi *variţiuni libere*.

În *variaţiunile stricte,* transformările melodice, ritmice, armonice etc. nu determină o schimbare de esenţă care să împiedice recunoaşterea temei iniţiale.

În *variaţiunile libere* se ajunge în situaţia de a nu se mai recunoaşte aproape deloc tema de bază. De obicei, variaţiunile libere nu se realizează de la început, ci pe parcurs, după prezentarea mai întâi a unor variaţiuni stricte.

În afara acestor două mari categorii, fiecare din ele mai poate conţine două tipuri de variaţiuni: *ornamentale* şi *de caracter.*

În variaţiunile *ornamentale,* accentul se pune pe îmbogăţirea temei prin pasaje (game ascendente sau descendente), broderii etc. în general se folosesc acele elemente ce vizează latura exterioară, ce ornamentează tema şi nu influenţează modificarea ei ca sens sau expresie. În schimb, variaţiunile *de caracter* urmăresc tocmai acest aspect.

Când o temă de scherzo, vioaie, dinamică, prezentată într-un mod major şi într-un tempo allegro, este readusă într-un mod minor şi într-un tempo andante, esenţa şi sensul muzicii se schimbă fundamental.

Din punct de vedere al evoluţiilor acestor categorii de variaţiuni, putem concluziona că perioada clasică a pus pe primul plan realizarea de variaţiuni stricte şi ornamentale:

— partea a doua din Sonata pentru pian în La Major de J. Haydn;
— Sonata pentru pian în La Major K.V. 331 de W. A. Mozart;
— prima parte din Sonata pentru pian op. 26 de L. van Beethoven, unde contrastul între variaţiunile 2-3-4 arată tendinţa spre realizarea tipului de variaţie de caracter.

Dacă ne referim însă la cele 32 de variaţiuni în do minor, pentru pian, de L. van Beethoven, observăm că gândirea muzicală simfonică a dus la îmbinarea multor elemente de variaţie omofonă cu cea polifonică şi de transformarea imaginilor muzicale ce duc la modificări ale esenţei muzicale (variaţiile 12-16 în Do Major, în comparaţie cu primele 11, prezentate în do minor).

În privinţa variaţiunilor de caracter şi libere, putem aprecia că, începând cu perioada romantică, ele s-au conturat mai precis în lucrările lui R. Schumann, Fr. Liszt şi, mai târziu, la J. Brahms, C. Frank, R. Strauss etc. Ca exemple clasice de variaţiuni libere şi de caracter, putem cita:

— L. van Beethoven cu 33 variaţiuni pentru pian op. 120 pe o temă de vals a lui Antonio Diabelli;
— R. Schumann cu Studiile simfonice pentru pian, Fr. Liszt cu dans macabru pe secvenţa gregoriană Dies irae pentru pian şi orchestră, unde cele 12 variaţii reprezintă 12 imagini ale unor oameni ce se află în faţa morţii.

Tema celor **8 Variaţiuni pe un cântec francez în mi minor op. 10 D 684** a fost găsită de compozitor în biblioteca de la castelul din Zseliz. Melodia figura într-o culegere de arii franceze, editate la Paris în 1813.

Tema cu caracter armonic este pătrată, simplă, fiind compusă din două secţiuni cu repetiţie a şi b.

p

P staccato

f

decresc.

f

decresc.

Această lucrare a fost dedicată lui L. van Beethoven, iar Fr. Schubert a dorit să-i înmâneze personal un exemplar; timiditatea excesivă însă i-a oprit această pornire în pragul casei titanului. Tema cu variațiuni era un domeniu în care măiestria beethoveniană era de neegalat, iar prin abordarea acestei forme Schubert a încercat să-i aducă un omagiu.

În *Variațiunea întâi*, celula ritmică a temei va migra între parteneri, contrapunctată de triolete. Apare iar unisono-ul în sopran, exploatat apoi în *Variațiunea a doua.* Aici, tema va fi amplificată de Primo, iar Secondo o va susține cu o mișcare regulată de optimi. Este specifică o schimbare dinamică la repetiții.

Variatiunea a treia, în Do Major — pianissimo — este ca o amintire îndepărtată a vieții eroului. Secondo acompaniază discret ca apoi totul să conducă înspre o izbucnire fortissimo.

Variațiunea a patra încredințează tema basului, acompaniată de sopran, cu figuri de șaisprezecimi.

Variațiunea a cincea este în Mi Major, iar acompaniamentul cu trioletul reușește să înmoaie din asprimea ritmului punctat. Trilurile din sopran conferă o oarecare eleganță.

Variatiunea a șasea, în do diez minor, este năprasnică prin gamele ce scurtcircuitează tema și prin contrastele dinamice mari ce se realizează pe parcursul unei singure măsuri. Dramatismul acestei variațiuni ar putea sta alături de cel beethovenian.

Variațiunea a șaptea, Lento, readuce tonalitatea inițială dar, ca formă, se îndepărtează de celelalte fațete ale temei, sugerând o parte independentă. Rămâne însă, desigur, înrudirea motivică. Este vorba de construcție ternară, a, b, a variat. Basul intonează tema variată prezentată în pianissimo, în timp ce sopranul contrapunctează cu o melodie înrudită ritmic. Ideea de temă se topește într-un murmur de sextolete, acompaniate discret de triolete. Secțiunea se încheie în Sol Major. Partea mediană reintroduce exprimarea nostalgică, un lamento în mi minor. Încheierea în 12/8 readuce sextoletele și notele repetate. O scurtă coda, cu oprire pe si, va conduce către final.

Vairiațiunea a opta, Piu masso - Tempo di Marcia, este în Mi Major și reprezintă o încheiere triumfătoare a ciclului. După enunțul temei urmează o prelucrare în triolete cu izbucniri în octave fortissimo. Descinderea în La bemol Major este o surpriză, tema fiind prezentată doar în linia superioară a acordurilor de la Primo, acompaniată de șaisprezecimi și comentarii ritmice.

Această creație constituie un salt calitativ față de cele precedente, lăsând să se întrevadă valorile viitoare.

Cele **opt variațiuni pe o temă originală în La bemol Major, op. 35 D 813** au cunoscut un succes rapid, fiind editate după un an. Compozitorul a dorit să ofere elevelor sale aceeași bucurie pe care le-au adus celelalte variațiuni (op. 10 în mi minor).

Tema – Allegretto – sugerează un marș, o atmosferă dansantă. În cadrul temei întâlnim o formulă ritmică cunoscută, ♩ ♫ dar ritmată ♩ ♫ Construcția este tristrofică (a, b, a).

Variațiunea întâi cuprinde triolete în piano într-o țesătură arabescă: tema este prezentă doar ca sugestie armonică.

Variațiunea a doua este dinamizată, cu un ritm accentuat, unde Primo este susținut de mișcarea de la Secundo.

În *Variațiunea a treia,* Un poco più lento, vocile sopranului alternează într-un fel de canon, având cantabilitatea unui lied și sunt susținute de acordurile repetate de la Secondo.

Variațiunea a patra, Tempo I, este în contrast față de precedenta prin nuanțele mari și o mișcare continuă.

Variațiunea a cincea, în la bemol minor, poate fi comparată cu o nocturnă prin atmosfera visătoare, unde melodia este acompaniată de șaisprezecimile de la Secondo.

Variațiunea a șasea, Maestoso, readuce tonalitatea La bemol Major, completând tema cu pagini strălucitoare printr-o bogată polifonie.

Variațiunea a Șaptea, Più lento, se caracterizează printr-o atmosferă de acalmie după iureșul anterior. Complexitatea tonală provine din modulațiile succesive Do-Sol-fa și, din nou, din instabilitatea Major – minor. Conținutul variațiunii este expresiv și profund, cu fraze bine conturate în tot Sistemul I-IV.

Variațiunea a opta, Allegro moderato, în măsura de 12/8, este amplă, și nu amintește decât vag de temă. Scriitura pianistică strălucitoare este repartizată echitabil între parteneri.

Opt variațiuni în Do Major pe o temă din "Marie" de Herold op. 82 D 908 a fost compusă în 1827.

Pe data de 18 decembrie 1826, sala teatrului Carinthie din Viena a găzduit prezentarea operei "Marie" de Herold. Premiera acestei opere a avut loc cu patru luni mai devreme la Paris. Parafrazele erau în plină vogă, iar preluarea parțială a unei opere de succes putea să aducă o popularitate rapidă. De aceea, în februarie 1827, Fr. Schubert a scris această nouă piesă, publicată în septembrie 1827 de T. Haslinger care spunea: „Cea mai reușită dintre operele lui Schubert pe care ne-a fost dat să le cunoaștem... totodată, cu siguranță, una dintre cele mai bune producții contemporane".[47]

Tema aleasă, Allegretto, este cântecul morarului Lubin (actul III, scena 10) și are o construcție caracterizată prin îmbinarea a două elemente caracteristice: note repetate (pe care le regăsim în liedurile "Fata și moartea", și "Erlkönig") și staccato-urile pe triolete (Marșurile) sau pe pătrimi, evocând tic-tacul morii. Acestea vor fi exploatate cu măiestrie pe parcursul întregii piese.

Variațiunea întâi diminuează valorile temei, păstrând în umbră elementele structurale de fond – staccato-urile și notele repetate.

Variațiunea a doua constituie o amplificare sonoră și dinamică. Scriitura pianistică capătă valențe orchestrale prin utilizarea octavelor și a acordurilor ben marcato. Alternanța frazelor bine conturate și egal repartizate între parteneri dau echilibru și măreție întregii variațiuni.

Variațiunea a treia readuce pacea prin triletele delicate din sopran susținute de acorduri repetate sincopate sau dublate de la Secondo. Câteva accentuări dinamice de la final anunță o schimbare.

Variațiunea a patra în do minor se caracterizează prin ritmuri punctate, acorduri repetate în sforzando și cu o dinamică tensionată.

Variațiunea a cincea, Un poco più lento, în La bemol Major, este o încercare de atenuare a tensionărilor precedente, prin claritatea scriiturii dată de transparența trioletelor, apogiaturilor și sextoletelor în pianissimo. Lipsa contrastelor dinamice și agogice contribuie la particularizarea acestei variațiuni.

Variațiunea a șasea readuce Tempo I și tonalitatea Do Major, con forza, cu aluzii la începutul în acorduri ale fanteziei "Călătorul" pentru pian solo. Scriitura pianistică de virtuozitate solicită din plin celor doi interpreți o tehnică complexă: acorduri masive, game cromatice și pasaje strălucitoare.

Variațiunea a șaptea, Andantino în la minor, 12/8, încredințează secondo-ului o reminiscență a temei, învăluită de lamento-uri schubertiene în soprano. Rolurile se schimbă, iar, în final, partenerii fuzionează în aceeași atmosferă.

Variațiunea a opta, Allegro vivace ma non più, este mai amplă și se dorește a fi un final triumfător. Atmosfera de vioiciune este susținută de alternanțele ritmului punctat cu triolete, apogiaturi duble și triple, contraste dinamice (f-p), acorduri și tremolo-uri. De remarcat echilibrul perfect în organizarea discursului muzical în tot Sistemul I-IV, unde partenerii sunt antrenați egal în acest joc.

Un alt compozitor care înscrie în literatura pianistică pagini de mare strălucire, pe direcția unei virtuozități cantabile și a unei tehnici diversificate este **Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).**

Din cele două lucrări pentru duo, una este **"Andante cu Variațiuni" op. 83,** o temă cu zece variațiuni libere compuse în anul 1841.

Tema Andante Tranquillo în Si bemol Major 2/4 este un dialog al registrelor și pare concepută anume pentru a fi repartizată între doi parteneri, sugerând dialogul masculin-feminin. Predomină elementul armonic stil Coral. Forma este ABA (8m + 8m + 8 m).

În *Variațiunea întâi,* Secondo va expune tema dezbrăcată de învelișul armonic, fragilă, cu specificația "cantabile", în timp ce sopranul acompaniază cu treizecidoimi. În segmentul B rolurile se schimă, iar la revenire se va amplifica prima expunere.

În *Variațiunea a doua* – Animato - tema poate fi cu greu recunoscută, datorită trioletelor de optimi care sugerează doar armonic amintirea ei. De reținut partea imitativă, tip canon, din centrul variațiunii.

Variațiunea a treia expune în piano tema, ușor modificată, în sopran, la unison, acompaniată de treizecidoimi volubile, plasate în planul mâinii drepte la Secondo.

În *Variațiunea a patra,* rolurile se schimbă, sopranul preluând treizecidoimile, mai întâi în planul

[47] *Gazeta muzicală din Lezpzig,* 6 februarie 1828, Massiu, B., p. 1156

mâinii drepte, iar apoi la ambele, în timp ce tema amplificată armonic se desfăşoară în bas.

Variaţiunea a cincea în fortissimo este o demonstraţie de abilitate a celor doi care execuă acorduri alternative în mare viteză.

Variaţiunea a şasea în sol minor, se caracterizează prin opunerea faţă de tema armonică din registrul mediu / elementul II din Sistem) a unei celule ritmice, prezentate la Secondo ♫♫♩, cu caracter dramatic, obsesiv. În discant apar nişte octave sforzando, ca nişte strigăte.

Variaţiunea a şaptea este polifonică, anihilând delicat atmosfera creată de precedenta.

Variaţiutiea a opta - Allegro molto agitato 6/8, este o amplă prelucrare, de mare dificultate tehnică, solicitând partenerilor toate resursele. Compozitorul îşi demonstrează şi cu această ocazie calităţile sale de maestru al artei variaţionale. F. Mendelssohn Barholdy a avut ca deviză: "Tot ce trebuie făcut, trebuie făcut bine".

Pianul a reprezentat pentru el, ca şi pentru alţi muzicieni, primul contact cu muzica, un mijloc de educaţie, care, în scurt timp, a devenit un mijloc de exprimare şi de comunicare. Faptul că a fost un virtuoz rezultă şi din scriitura sa pianistică ce se înscrie între operele strălucitoare ale romantismului: Rondo capriccioso op. 14, Andante cantabile şi Presto, Variaţiuni serioase op. 54 etc.

Creaţiile sale pentru duo de pian, deşi puţine reprezintă o culme a artei sale pianistice şi componistice.

Stilul său îmbină suflul lui C. M. von Weber cu suspinul şi zâmbetul lui W.A. Mozart. „Este Mozart al secolului XIX, muzicianul cel mai luminos, care a pătruns cel mai clar contradicţiile epocii, împăcându-le pentru prima oară“.[48]

Prin Johannes Brahms (1833-1897), romantismul german îşi consumă ultimele clipe. În realitate, compozitorul a fost "un clasic conştient de clasicismul său",[49] care a parcurs secolul XIX, cu toate frământările sale romantice. Puternic ancorat în trecut, a apreciat foarte mult muzica lui J. S. Bach, dar şi-a orientat interesul şi asupra creaţiei lui L. van Beethoven. Aceste cercetări l-au îndreptat către utilizarea mijloacelor şi formelor marilor săi înaintaşi: contrapunctul fuga, sonata, variaţiunea, simfonia.

Asemenea lui Fr. Schubert, a cărui primă compoziţie este o Fantezie pentru pian la patru mâini, cercetări relativ recente (1971) atestă "existenţa, înainte de Sonata pentru pian în Do Major op. 1, a unei piese de tinereţe "Souvenir de la Russia op. 151 pentru pian la patru mâini", scrisă de Johannes Brahms sub pseudonimul de G. W. Marks, în anul 1849, la Hamburg (la vârsta de 16 ani).

Acest pseudonim este un fel de nume fictiv general pentru autorii de potpuriuri, în mare vogă la acea vreme".[50]

J. Brahms face parte din categoria compozitorilor care a abordat tema cu variaţiuni în creaţia pentru duo pianistic.

Profund îndurerat după moartea lui Robert Schumann, Brahms a scris Variaţiuni pe o temă de Sehumann op. 9 (1854), dar şi o piesă reprezentativă pentru pian la patru mâini.

Variaţiunile pe o temă de R. Schumann op. 23, scrise în anul 1861, sunt marcate de o pornire lăuntrică simbolică, similară capodoperelor lui Fr. Schubert.

Despre "Geister Thema", care stă la baza acestei opere, R. Schumann mărturiseşte, în tragicul delir, că i-ar fi fost transmisă de către Schubert şi Mendelssohn prin intermediul îngerilor. Aceasta era o "muzică cerească, emanând de la instrumente cu rezonanţe minunate, cum nu s-au mai auzit pe pământ, minunat de emoţionantă şi cu adevărat religioasă".[51]

Preluând şi prelucrând această temă într-o manieră aparte – duo pianistic – J. Brahms încearcă în primul rând să simbolizeze prietenia sa plină de devotament. Deşi nu era adeptul pragmatismului, în această lucrare, caracterul epic este susţinut de diferite mijloace componistice sugestive, tipice pentru fiecare variaţiune. Stilurile celor doi compozitori se întâlnesc şi se împletesc datorită apartenenţei spirituale clasice.

Tema, Leise und innig, în Mi bemol Major, 2/4, are un caracter liniştit de coral; melodia are un mers treptat, descendent.

Variaţiunea întâi, L'istesso tempo, Andante molto moderato, readuce rolul secondo-ului la nişte

---

[48] Schumann, R., *Din cronicile davidienilor*, p. 295.
[49] Schonberg, A., *Vieţile marilor compozitori*, p. 167.
50 Noveanu, M., *Universul muzicii romantice*, p. 127.
51 Levant, C, Schumann. *Viaţa la patru mâini*, p. 174-175.

puncte de sprijin armonic similare cu pedalele orgii. Printre şaisprezecimile non legato (piano dolce ed expressivo) ce se derulează liniştit, pe portativul superior, se pot distinge reminiscențe ale temei, mâna stângă completând armonia.

Variațiunea a doua amplifică scriitura, atât prin acorduri, cât şi prin ritmica pulsatorie (note punctate) impusă de Secondo şi preluată periodic de Primo. Tensiunea creionată din partea a doua este prevestitoare a unor evenimente tragice.

Variațiunea a treia este pătrunsă de spiritul schumannian; melodia expresivă creată pe armoniile tematice este liberă de orice constrângere. Poliritmia (sextoletele de la Secondo care acompaniază cvartoletele tematice) conferă o şi mai mare elasticitate. Jumătatea a doua aduce la mâna stângă de la Primo acorduri repetate (asemenea lui Fr. Schubert) care sugerează mişcare, agitație.

Variațiunea a patra, în mi bemol minor, aminteşte de variațiunea a treia, Minore, din partea întâi a Sonatei op. 26 în La bemol Major de L. van Beethoven. Atmosfera sumbră, paşii pătrimilor, suspinele sincopelor din discant, precum şi evoluția de la ♩ — ♬♪ | ♩ — ♬♪ şi ♩ — ♬♬ | ♩ — ♬♬ ajungând la ♩ | ♬♬♬, ca nişte tremolouri, prezic discret marşul funebru final.

Variațiune a cincea, Poco piu animato, în Sol Major, 9/8, este polifonică, densă. Tema apare la Secondo prezentată armonic. Ea este însoțită de nişte celule ♫♪ ♪ *cu* caracter de suspin, care sunt preluate pe rând de către pianişti. Deşi tonalitatea este majoră, atmosfera este melancolică, asemenea unui lamento.

Variațiunea a şasea, Allegro non troppo, în Mi bemol Major, 2/4, este asemănătoare paginilor schumanniene expansive. Celula din variațiunea precedentă (♫♪ ♪) devine ♪. ♬ ♩ . Caracterul ritmat şi susținut duce cu gândul la un marş.

Variațiunea a şaptea, Con moto L'istesso tempo, este în Mi bemol Major, 6/8. Armoniile sunt învelite cu note de schimb. Tema este acordată planului al doilea, de la Primo, în timp ce restul vocilor schimbă între ele motivul, amintind de construcția variațiunii a cincea.

Variațiunea a opta, Poco piu vivo, în sol minor, 2/4, este agitată, atât prin tempo cât şi prin neliniştea creată de acordurile repetate, în triolete, care însoțesc tema.

Variațiunea a noua, în do minor forte, energico, este dramatică până la tragic, cu ritm punctat şi game în octolete care scurtcircuitează mersul. Apare celula "strigăt" ♪ ♩ ♪, aducând noi accente dramatice contextului. Fragmentul al doilea prezintă lamento-uri în triolete duble, suprapuse peste optimi, apoi se reiau elementele inițiale, ritmul punctat, strigătele, gamele ascendente şi descendente.

Variațiunea a zecea, în Mi bemol – Molto Moderato, alla marcia: acest marş funebru nu are caracterul obişnuit al pieselor de acest tip. Poate moartea va aduce în final liniştea atât de dorită de spiritul frământat. Tema alcătuită din celula ritmică ♪. ♬ ♩ apare în planul superior de la Secondo, însoțită de o altă celulă din bas, ♬ ♪ Primo va adăuga celula 𝄾 ♫♪ | ♩, intrând din nou într-un fel de dialog cu basul, apoi va prelua tema. Sonoritatea va creşte până la fortissimo.

Ca un epilog, tema îngerilor va reveni, născându-se din acest urcuş care porneşte din registrul grav. Spiritul celui dispărut se înalță la cer pentru a sta alături de cei pe care i-a venerat.

Piesa a fost dedicată Juliei Schumann, cea de a treia fiică a compozitorului, şi a fost interpretată de către J. Brahms şi Clara Schumann la Viena.

Duo-ul pianistic chopinian este reprezentat doar de o singură creație pentru patru mâini *Variațiuni în Re Major* – şi una pentru două piane – Rondo op. 73.

Variațiunile au fost semnalate de către sora compozitorului, Ludwika Jedrzywicz, care a fost solicitată în 1854 să facă o listă cu creațiile nepublicate ale fratelui său.

Frederic Chopin (1810-1849) a scris aceste variațiuni în 1826, pe o temă la modă în acea perioadă — un cântec popular irlandez aparținând lui Thomas Moore: "Variations sur un air national de Moore â quatre mains" şi au fost înscrise pe lista "Ludwika" la nr. 11.

Jan Ekier a reconstituit opera în 1964, din care lipseau prima (partea Secondo-ului) şi ultima pagină (partea de la Primo). El dezvăluie, în nota ce însoțeşte ediția din 1965 a Variațiunilor (PWM – Edition Polskie Wydannictwo Muzyczne) câteva dintre ideile care l-au condus la finalitatea sarcinii dificile pe care şi-a asumat-o:

- a folosit mijloace stilistice caracteristice pentru Fr. Chopin;
- a studiat mijloace componistice şi pianistice din opere înrudite ca formă sau ca perioadă de creaţie;

Eforturile muzicologului au fost răsplătite prin popularizarea unei opere care, altfel, ar fi fost sortită de a rămâne doar pe nişte file, ca piesă de muzeu.

Născută din forma epocilor anterioare, variaţiunea romantică completează măiestria componistică cu expresie şi fantezie, prin impunerea virtuozităţii.

Tema şi şase variaţiuni este precedată de o introducere în care, după câteva cascade sonore, apare o prefigurare a temei, fără a fi conturată tonal. Acorduri micşorate desfăşurate vor încheia elegant aeest fragment, apoi un pasaj cromatic va conduce către tema în Re Major, 6/8, prezentată în unison la Primo. Frazarea este în concordanţă cu originalul şi „dovedeşte gândirea vocală care va deveni ulterior bel-canto-ul chopinian".[52]

Structura temei este bipartită simplă AB (a a_1 b b_1). Acompaniamentul de la Secondo, în optimi, reprezintă acorduri desfăşurate.

Variaţiunea întâi este de tip ornamental. Notele tematice sunt ascunse într-un şirag de valori mici, triolete, sextolete, nonolete la sopran, acompaniate discret de către celelalte voci în pătrimi şi optimi.

Variaţiunea a doua încearcă să dinamizeze partida secondo-ului pentru completarea şi activarea permanentă a acordurilor staccato de la Primo, într-o atmosferă de scherzando.

Variaţiunea a treia în re minor readuce unisono-ul la sopran, iar Secondo acompaniază cu şaisprezecimi.

Variaţiunea a patra, Scherzando e brillante Re Major, 2/4, este o nouă pagină de virtuozitate. Şaisprezecimile, ce parcă au condensat tema de la Primo, se desfăşoară în sexte paralele, punctate vehement de acordurile de la Secondo.

Variaţiunea a cincea, în re minor C, - Tempo di marcia — aduce o undă de patetism, prefigurând acel marş funebru, binecunoscut (partea a III-a din Sonata a II-a în si bemol minor pentru pian, op. 35).

Variaţiunea a şasea va readuce tonalitatea Re Major şi măsura 6/8, precum şi caracterul de veselie generală. Secondo se rezumă la un acompaniament simplu, ♩. ♫ , iar sopranul deţine supremaţia melodică. Tema este prezentată în terţe, cu pauze, ceea ce destinde cadrul după marşul funebru precedent. Acompaniamentele 𝄾 ♫ 𝄾 sau 𝄾 ♬ ♩ conferă caracterul vioi al lucrării.

Literatura pentru pian la patru mâini cuprinde un număr important de teme cu variaţiuni. Studiile de specialitate consemnează peste 30 de compozitori care au abordat acest gen începând cu Haydn (1732-1809) şi ajungând până la Lorenç Balsach (n. 1953) compozitor spaniol.

Variaţiunile create de compozitorii romantici, îmbogăţesc prin farmecul şi ineditul lor muzica pentru pian la patru mâini, ce constituie un domeniu de afirmare deplină a acestui instrument, venerat printre alţii de Schumann, Chopin şi Liszt.

BIBLIOGRAFIE

BUGHICI, Dumitru – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974

BRUMARU, Ada – *Romantismul în muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti 1964

HERMAN, Vasile – *Originile şi dezvoltarea formelor muzicale*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1987

RĂDULESCU, Liliana – *Muzica pentru duo de pian*, Editura Ars Docendi, Bucureşti, 2003

NOVCANU, Monica – *Universul muzicii romantice*, Editura Arpeggione, Cluj-Napoca, 2002

[52] Noveanu, M., op.cit., p. 162.

ROLUL EDUCAȚIEI MUZICALE ÎN DEZVOLTAREA COPILULUI DIN PERSPECTIVA PEDAGOGIEI WALDORF

Prof. **Daniel Popa**
Școala *Waldorf*

Am început să scriu acest referat la îndemnul și încurajarea doamnei inspector Popescu, care observând evoluția mea la Liceul Waldorf mi-a propus să scriu despre rolul și importanța muzicii în educația copiilor din această alternativă de învățământ.

După cum bine știți, sistemul de învățământ waldorf a fost inițiat de Rudolf Steiner și constituie un alt tip de învățământ decât cel tradițional românesc. Una din caracteristicile acestei alternative este aceea că disciplinele de bază cum ar fi limba română, matematica, istoria, geografia, se predau în epoci, care durează trei săptămâni.

Scopul acestei lucrări nu este acela de a prezenta modalitățile de structurare a materiilor de bază, ci cum contribuie acest sistem la dezvoltarea artistică a copiilor pe care îi educă.

Și pentru aceasta aș vrea să precizez că toate cadrele didactice care lucrează în școala Waldorf au o pregătire specială, adică în primă etapă participă la cursul de inițiere în pedagogia waldorf, apoi urmează cursul de fundamentare în disciplina pe care o predau și multe alte cursuri de specializare: desenul formelor, modelaj, sculptură, improvizație teatrală, euritmie, lucrul manual, confecționarea de păpuși pentru grădiniță și nu în ultimul rând muzică. La aceste cursuri de perfecționare profesorii descoperă că prin artă copiii se dezvoltă în mod armonios, ca un întreg, atât pe plan cognitiv cât și pe plan volitiv și afectiv.

Orice profesor din această școală trebuie să fie în stare să cânte cu copiii sau să bată un ritm și asta deoarece o oră de epocă trebuie să înceapă cu o parte ritmică.

Cum arată această parte de început? Partea ritmică dacă nu este organizată bine poate fi o împiedicare a dezvoltării igienice pe parcursul zilei. Partea ritmică poate să ocupe 5, cel mult 10 minute în care sunt armonizați copiii. Se face un exercițiu ritmic, se cântă un cântec sau se face puțin calcul mental așa încât copiii să devină atenți la prezent, să fie prezenți.Deci partea ritmică trebuie să fie scurtă, ea fiind o acordare, nu este un scop în sine.

Partea ritmică în învățământul primar constă prin aceea că se cântă un cântec, se face puțin calcul mental, se poartă o mică discuție despre ce au trăit copiii, de asemeanea pot fi povestite ghicitori.

În gimnaziu este foarte potrivit ca în partea ritmică să se cânte un canon cu un grad de dificultate mai ridicat.

În liceu este potrivit ca timp de 5 minute să se facă o recitare cu semnificație și valoare profundă, o baladă de exemplu, după aceea se desfășoară ora propriu-zisă.

După cum observați un dascăl autentic al școlii Waldorf știe să bată un ritm, știe să cânte un canon cu copiii, să interpreteze un cântec la un instrument: chitară, blockflote, harpă etc. Deci un profesor waldorf trebuie să fie multilateral dezvoltat.

La grădiniță se pot executa cu copiii ritmuri ușoare specifice vârstei lor. Acestea se pot complica spre partea a doua a clasei a II-a.

La această vârstă dascălul trebuie să apeleze mai mult la trăirea sufletească a copilului și nu la intelect – relația sufletesc-trupesc – de aceea intră și trupul în mișcare atunci când copilul cântă.

Până la vârsta de nouă ani copiii se pot acompania cu instrumente de percuție precum: bețe muzicale, trianglu, talere, tobițe, dar și cu obiecte din natură: bucăți de lemn, pietre etc.

Pedagogia waldorf valorifică nevoia de dezvoltare a copilului și, în special, are în vedere specificul fiecărei vârste.

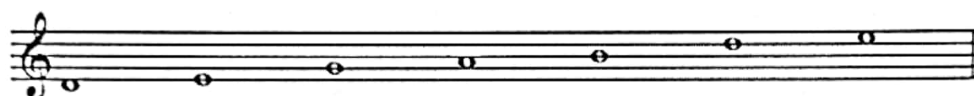
Exemplificăm prin faptul că pentatonia care este practicată prin curriculum la noi, în învățămâântul tradițional se regăsește doar în culegerile din folclorul copiilor.

Acestea sunt liniile generale ale pedagogiei waldorf, dar unde sunt înclinații desebite acolo se merge mai profund, primind din partea profesorului de muzică o atenție deosebită.

În clasele I și a II-a copiii învață să cânte la flautul pentatonic.

Acesta este ambitusul în care poate cânta un flaut pentatonic:

FLAUTUL PENTATONIC



Melodia pentatonică nu este legată de un sunet fundamental prin lipsa notei sensibile. Povestirile creează fundalul dispoziției sufletești pentru auzul și sentimentul muzical, mai întâi prin cvintă și prin succesiunile pentatonice obținute din ea.

Copilul învață notația muzicală începând cu clasa a III-a, dar până la acest nivel ora de muzică se desfășoară doar prin cântec, utilizând ca metodă în învățarea flautului imitația.

Evaluarea se realizează ca și în învățământul de masă, dar dorim să menționăm că elevului i se spune întotdeauna lucrul pozitiv și apoi i se fac recomandări.

În gimnaziu, în cadrul epocilor de istorie și geografie copiii interpretează cântece din tradiția popoarelor cu scopul de a-și lărgi orizontul de cunoaștere al celorlalte culturi.

De exemplu copiii de clasa a V-a își vor valorifica cunoștințele dobândite despre cultura și civilizația Greciei Antice prin participarea la Olimpiada greacească care se desfășoară la sfârșitul epocii de istorie. Pe lângă probele sportive pe care trebuie să le depășească, copiii vor interpreta poezii și cântece în limba elină.

Adesea cântecele învățate la ora de educație muzicală sunt valorificate de către copiii în partea ritmică la începutul fiecărei epoci. Acesta este un fapt îmbucurător pentru profesorul de educație muzicală, deoarece în acest mod copiii își exersează deprinderile formate: de a cânta în grup, de a da tonul cântecului și de a dirija un grup vocal sau instrumental.

Profesorul de educație muzicală nu trebuie să pregătească elevii pentru performențe, ci să educe gustul acestora spre o cultură cât mai adecvată vârstei lor. Ora de educație muzicală nu se desfășoară într-un cadru tensionant, profesorul nu face presiuni asupra elevilor, încurajându-i mereu spre o interpretare originală și creativă.

În această școală se încurajează interpretarea muzicii nu numai de copii, ci și de părinții acestora. În acest sens au loc anumite activități comune între părinți, elevi și profesori.

IUBIND ŞI CONTESTÂND, SERGIU CELIBIDACHE A FOST IUBIT DAR ŞI ... CONTESTAT

Prof. **Maria Georgeta Popescu**
Colegiul Naţional de Artă *O. Băncilă* Iaşi

Vrăjitorul în frac, un dirijor fascinant care îşi devorează spectatorii, un despot pe podium, un filosof şi un nonconformist, un giuvaergiu al sunetelor, arhitect al sunetelor, sacerdot al sunetului, magicianul baghetei, sau chiar impropriul *divă a orchestrei, înainte de toate un musician excepţional* - rar poţi să citeşti atâtea superlative pentru un muzician ! Asta nu înseamnă că nu existau şi aluzii răutăcioase şi rău –voitoare…..

S-a creat un mit, un mit care s-a transformat în legendă în jurul tânărului înalt, subţire, cu privire arzătoare, cu plete încârlionţate şi învolburate, cu gesturi dirijorale ample, exacte, deosebit de sugestive atât pentru tempo-urile lente, aşezate, cât şi pentru cele dinamice, apoi în jurul bărbatului matur de o frumuseţe seniorială, impunătoare, atât în perioada de activitate dirijorală, cât şi după ce *ultimul sfânt al muzicii* a trecut pe celălalt tărâm…..

Această legendă începe să se înfiripe la **Roman**, în **1912,** la sfârşit de cireşar (26 iunie), în familia ofiţerului de carieră, Demostene Celibidache. Ambii părinţi aveau înclinaţii muzicale, în special tatăl iar mama era o bună pianistă. În casa Celibidache era o plăcere să se practice muzica, iar Sergiu, al cincilea copil al familiei, a început studiul la pian de la vârsta de patru ani. Tatăl îşi dorea foarte mult pentru viitorul fiului o carieră politică. In schimb adolescentul teribilist prefera studiul artei sonore.

Între timp familia s-a mutat la Iaşi, unde tatăl său va deveni prefect.

În scrumul marii arderi moldovene, după cum spunea Ionel Teodoreanu, tânărul Sergiu s-a îndreptat spre filosofie şi matematică, dar a fost preocupat şi de studiul compoziţiei şi al pianului. În acestă perioadă a fost *atins şi de bagheta magică* a dirijorului Antonin Ciolan, (elev al lui Arthur Nikisch) care era la pupitrul dirijoral al Filarmonicii ieşene. Din corespondenţa de mai târziu dintre Celibidache şi primul său *Maestru* (Veneţia,14 iulie 1968), reiese clar că tinereţea sa *a fost marcată decisiv* de personalitatea marelui dirijor român, *cu intransigenţa, răbdarea şi talentul său.* Legătura lor profesională a mai continuat şi în perioada bucureşteană.

Primele studii efectuate la Iaşi au fost cele de la Seminarul Pedagogic Universitar – 1930, apoi Facultatea de Matematică a Universităţii *Al. I. Cuza* între anii 1930 – 1931. Conflictele repetate cu tatăl său îl determină să plece la Bucureşti, aproape fără nici un sprijin material din partea familiei. Totuşi, nu va abandona pregătirea, formarea sa, transferându-se de la Universitatea ieşeană la Politehnica din Bucureşti, unde a urmat cursurile Facultăţii de Construcţii. Nici aici nu a rămas până la terminarea studiilor, pentru că muzica avea o putere de seducţie mult mai mare asupra sa. Abandonarea studiilor superioare de la Politehnica bucureşteană, va duce în timp la despărţirea definitivă de casa părintească, despre care Celibidache povestea cu umorul care-l caracteriza: *Tatăl meu a avut tăria de caracter să mă dea afară, iar eu am avut tăria de caracter să plec….*

După mărturiile profesorului şi muzicologului ieşean George Pascu, Celibidache urma cursurile particulare ale Conservatorului de jazz sub îndrumarea lui Edmon Deda. Aici l-a avut ca profesor în tainele riguroase ale compoziţiei pe Theodor Rogalski, viitorul şef de orchestră al Filarmonicii bucureştene şi pe Theodor Cosma, pianist de jazz şi dirijorul orchestrei de muzică uşoară al Casei de discuri *Electrecord.* Tot profesorul G. Pascu ne confirmă că în perioada cât a stat în Bucureşti era preocupat şi de compoziţie. Studiile sale particulare de teorie, armonie, compoziţie făcute numai cu profesori profesionişti, explică acumulările sale muzicale, deşi nu s-a înscris la Conservatorul *Regal de Muzică şi Artă Dramatică.*

Trebuie, totuşi, să ne întoarcem pentru câteva momente în perioada petrecută la Iaşi, unde , *în scrumul marii arderi moldovene* tânărul Celibidache, absolvent al Şcolii Normale Superioare, astăzi Liceul Teoretic *Garabet Ibrăileanu*, *subţire şi vioi, cu chip smolit şi păr sumbru şi creţ, dădea din mâini, bătea step..., susţinând cu înverşunare că numai muzica sincopată e interesantă, că nu-l mai atrag clasicii...Mozart, Beethoven, Chopin, Debussy .....argumentând neobosit şi îndărătnic şi*

demonstrând matematic că numai el are dreptate.... Astfel îl descrie Profira Sadoveanu Popa, fiica marelui romancier moldovean, colaboratoare apropiată a lui Sergiu Celibidache din aceată perioadă la Teatrul Național ieșean, unde se punea în scenă piesa " *Visuri americane*", autoare fiind Profira și director de scenă Ion Sava, muzica și coregrafia aparținîndu-i lui Sergiu Celibidache. Premiera a avut loc în ziua de 7 mai **1935**, iar compozitorul, și dansatorul de step, avea aproape douăzeci și trei de ani. Partea muzicală a acestui spectacol poate fi considerată ca fiind prima compoziție cunoscută a viitorului muzician.

La București, ca să se poată întreține material, Sergiu Celibidache putea fi întâlnit și la *Școala particulară de balet* a celebrei dansatoare **Iris Barbura**, ca pianist – corepetitor și profesor – colaborator de dans, step-ul fiind pasiunea sa. Numele său va apare din nou pe afișe, aici în capitală, legat de un recital coregrafic cu titlul *Concert de dans Iris Barbura*, eveniment coregrafic amplu consemnat în presa vremii. Muzica și acompaniamentul au aparținut lui Sergiu Celibidache. Cronica acestui spectacol apărută în ziarul *Cuvântul* din 20 februarie **1938** prezenta - *Partea de pian a acestui interesant recital a fost foarte muzical ținută de un tânăr prea modest artist, domnul Celibidache, autorul celor șapte schițe compuse cu știință armonică și fragedă inspirație. Dorim să persevereze în cariera de compozitor, pentru că are vocație.* Aceste rânduri au fost consemnate de pianista Cella Delavrancea. Aceeași autoare va scrie după treizeci și doi de ani, după concertul orchestrei simfonice a Radiodifuziunii din Stockholm, la pupitrul dirijoral același Sergiu Celibidache – *Modulează în cercuri avântul, dar nici o clipă nu-i îngăduie să depășească armonia echilibrului cerebral. El așează muzica în zona spiritului și o privește, epurată de tot balastul inutilităților omenești. De aceea poate să exprime esențialul !*

În perioada cât a mai rămas în țară s-a apropiat mult de avocatul *Eugen Trancu-Iași*. Este cunoscută corespondența începută de la plecarea sa din România până în 1979 și editată sub titlul *Scrisori către Eugen Trancu –Iași* sub îngrijirea lui Fabian Anton. De asemeni s-a apropiat și de eseistul *Petre Comarnescu*, personalitate culturală interbelică, care a scris mai multe articole despre personalitatea marelui dirijor din perioada pereglinărilor sale europene. Articolul din ziarul *Timpul* din 9 noiembrie 1945 – *Cariera excepțională a lui Sergiu Celibidache*, declarâdu-l din acea perioadă *o personalitate internațională.* Bogata corespondență epistolară avută cu cele două personalități, va deveni pentru muzicologii români o sursă de informații incontestabilă și consistentă. Este cunoscut faptul că muzicianul român ura tot ce era legat de prezentarea în presă a activității sale profesionale sau personale.

1936 este anul când Sergiu Celibidache va părăsi România, plecând la **Berlin**, unde va rămâne până în decembrie **1954**, cu mici reveniri în țară. Motivul călătoriei a fost invitația primită din partea compozitorului Heinz Tiessen de la Conservatorul din Berlin, dar și colaborarea cu trupa de balet a talentatei dansatoare Iris Barbura, participând ca pianist corepetitor la recitalurile și spectacolele de la Hamburg, Berlin, Frankfurt, München, Nürnberg, Leipzig, Dresda, Viena, Salzburg, Graz etc.

Din **1936** până în **1944** se va înscrie pentru aprofundarea artei sonore la ***Hochschule für Muzik*** din capitala Germaniei. În afară de studiul muzicii de la vechiul Conservator berlinez, va fi preocupat de a se pregăti și în domeniul filosofiei și științelor muzicale la **Universitatea *Friedrich – Wilhelm*,** având ca profesori pe Kurt Thomas (dirijor și organist, specialist în creația lui J. S. Bach), pe Fritz Stein (teorie și solfegiu), Nicolai Hartmann și Eduard Spranger (filosofie), Georg Schüneman (istoria muzicii), Arnold Schering, Hugo Distler, Walter Gmaeindl – la clasa orchestrație și de dirijat și *mentorul* - Heinz Tiessen la clasa de compoziție. Profesorul H.Tiessen îl remarcase pe muzicianul român, ocupându-se îndeaproape de maturizarea și impunerea rapidă a discipolului său. Trebuie să subliniem faptul că Celibidache avea 30 de ani când și-a definitivat studiile la Berlin și avea multe acumulări de specialitate și o practică susținută din țară.

Profesorul Walter Gmaeindl de la clasa de dirijat în ultimii ani de la Conservator îi va da acces la pupitrul dirijoral al Orchestrei *Muzikhochschule.* Prezentările concertelor dirijate de Celibidache în presa din această perioadă sunt consemnate cu multe cuvinte de laudă de gazetarii berlinezi. Ecouri ale acestora vor ajunge și în țară prin articolele semnate de Eugen Trancu Iași (*Sergiu Celibidache – dirijorul* sau *Un dirijor român peste hotare*, în revista *Orientări* din 1942). Tot din corespondența cu Eugen Trancu Iași reies mai multe concluzii:

- **Primul angajament** ca dirijor al tânărului muzician la cea mai veche orchestră berlineză – *Veireinung Berliner Musik-Freude,* la a cărui pupitru își făcuseră ucenicia Steibach, Max von Schillings, Carl Muck, Walter Gmeindl, Schrchen - dirijori cu rezonanță; apoi urmează să colaboreze și cu orchestra *Berliner Stadtorchester*, formație orchestrală tot cu mare tradiție.

• Făcea parte din grupul studenţilor care studiau arta dirijorală cu consacraţii dirijori Max Trapp şi **Wilhelm Furtwängler**, fiind nelipsit de la repetiţiile şi concertele *Berliner Philharmonischen Orchester*, cea mai vache şi valoroasă orchestră europenă. Wilhelm Furtwängler îi va deveni *mentor spiritual* în arta dirijorală, păstrându-i în timp o adevărată recunoştinţă. Iată prezentarea făcută de Celibidache din acea perioadă: *Avea o uriaşă capacitate a lui de a hipnotiza orchestra şi publicul. Totul venea din extraordinara sa forţă de comunicare, din surprinzătoarea capacitate de a se identifica cu compozitorul; nu dădea niciodată indicaţii precise, totul se realiza din priviri, ori din mişcarea capului; . . . avea o privire diabolică, ochii indicau totul, fie dacă orchestra se apropia sau se depărta de ceea ce dorea el să obţină...*

• Continuă studiile la ***Hochschule für Muzik*** şi filosofia şi ştiinţele musicale la Universitatea *Friedrich – Wilhelm*, deşi situaţia sa ca dirijor făcuse un mare salt calitativ. Tânărul dirijor era preocupat de educaţia şi reînvierea orchestrei – *ultimile concerte au fost extraordinare. A înmărmurit toată sala. ...Plec delegat într-o serie mare de concerte simfonice* . . . sau alte ecouri favorabile de la pianistul german Conrad Hansen – *Aveţi un compatriot în ultimul an la Hochschule für Muzik, Sergiu Celibidache, un adevărat fenomen. A dirijat un concert în cadrul şcolii despre care vorbesc toţi muzicienii din Berlin. Necunoscut încă publicului, e sigur că va face o strălucită carieră de dirijor.*

• Tot din anii 1940-'44 sunt datate mai multe creaţii ale sale: Konzert für Seiteninstrumente, 4 Simfonii, Concert pentru pian şi orchestră, Cvartet de coarde, pese mici instrumentale-*Dummenlieder* etc.

• Profesorul său Heine Tiessen îl va propune ca asistent la Conservatorul berlinez la trei materii: *structură muzicală, dirijat coral* (preluase printre alte coruri şi formaţia Societăţii de tramvaie berlineze, cu care îşi imbogăţea practica dirijorală) şi *instrumentaţie.*

• Datorită cursurilor de la Universitatea *Friedrich – Wilhelm* va aprofunda *istoria muzicii, muzicologia şi filosofia.* Rodul acestor cursuri va fi concretizat în viitorul său curs de **Fenomenologia muzicii,** care-l va perfecţiona mereu, în primul rând prin susţinerea tezei de doctorat – *Arta polifonică a lui Josquin de Près*, susţinută la Universitatea *Friedrich – Wilhelm* dar şi în activitatatea sa de pedagog de la Universitatea din *Mainz* sau la cursurile particulare de dirijat ale sale din marile centre culturale europene, din perioada de maturitate.

• În ciuda tuturor preocupărilor muzicale, filosofice, pedagogice, ştiinţifice, tânărul dirijor era foarte mult preocupat şi de aprofundarea unui repertoriu dirijoral coral sau orchestral, din care nu lipseau marile creaţii ale lui J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven sau a unor compozitori contemporani dar şi din creaţiile compozitorilor români.

• Wilhelm Furtwängler a fost cel care-i va mijloci întrevederea cu budistul german Martin Steinke, de care tânărul Celibidache se va apropia afectiv foarte mult, devenind un adept al **meditaţiei filosofice asiatice, în învăţăturile budiste Zen.**

Putem concluziona că în anii celui de al Doilea Război Mondial, Sergiu Celibidache şi-a conturat personalitatea, lucrând mai mult de douăsprezece ore zilnic şi căutând să se autodepăşească în arta dirijorală printr-o muncă titanică zi de zi, repetiţie de repetiţie, concert după concert, cu săli pline, cu o mare aderenţă la public,... multe aplauze....şi cronici muzicale de neuitat . . .

Debutul remarcabil ca dirijor la **Berliner Philharmonischen Orchester,** din 29 august **1945** a fost precedat de mai multe evenimente. Se anunţase concurs de dirijor la orchestra Radiodifuziunii din Berlinul de Est –RIAS. Este memorabilă repetiţia cu orchestra în faţa juriului, care a cuprins Simfonia I în do minor de Johannes Brhams şi Suita *Pasărea de foc* de Igor Stravinski. Succesul a fost peste aşteptări şi tânărul dirijor român Sergiu Celibidache a câştigat detaşat concursul.

În aceeaşi perioadă, la Filarmonica din Berlinul de Vest a fost adus în locul *nazistului* Wilhelm Furtwängler – titular din 1922 al pupitrului dirijoral – modestul şef de orchestră Leo Borchard, care a avut ghinionul ca după câteva concerte dirijate să fie împuşcat din greşeală noaptea pe stradă. Rămasă fără dirijor, Filarmonica berlineză a cerut părţii sovietice să-i dea permisiunea ca recentul dirijor angajat Sergiu Celibidache să conducă un concert de probă. Programul a cuprins *Messa* de G. Rossini, C.M. von Weber şi A. Dvořák, *in memoria* Leo Borchard.

Instrumentiştii din orchestră au agreat modul de lucru ambiţios al tânărului român extrem de talentat, iar publicul a primit cu entuziasm şi următoarele concerte iar succesul a fost de neaşteptat – *efectele sonore de necrezut*, *patos* dirijoral, *forţă neobişnuită* , *virtuozitate dirijorală, un dirijor fascinant, un temperament marcant, cu o mare personalitate dirijorală, vrăjitorul în frac* – toate aceste

cuvinte de apreciere erau consemnate în presa berlineză şi transcrise în presa noastră de eseistul Petre Comarnescu, în toamna lui **'45.**

În luna octombrie a aceluiaş an i se oferă postul de director artistic al **Berliner Philharmonischen Orchester,** semnând contractul la începutul lunii decembrie.

În presa noastră apărea sub semnătura lui Petre Comarnescu – *După căderea Berlinului, Sergiu Celibidache conduce acum cea mai mare şi însemnată orchestră simfonică germană: Filarmonica din Berlin. Am văzut programul concertului simfonic din 15 Octombrie 1945: Mendelssohn, Busoni, Roussell, Brahms.*– articolul *Cariera excepţională a lui Sergiu Celibidache* - ziarul *Timpul* din 9 noiembrie 1945.

Video audiţie muzicală – document – Sergiu Celibidache dirijând orchestra Filarmonicii din Berlin - **1946** – 2.43 min.

Rodul acestei colaborări până în 1954 au fost cele peste patru sute de concerte susţinute la Berlin şi în diferite turnee. Dirija singur aproape toate concertele Filarmonicii. În prima stagiune, sub bagheta dirijorului român au fost prezentate 108 concerte – un număr impresionant ! Acest tur de forţă a rămas şi în ziua de azi de neegalat.

Astfel, muzicianul s-a văzut implicat într-un mare angrenaj artistic ce trebuia pus din nou în mişcare după război. Se lucra pentru fiecare concert aproximativ câte zece repetiţii. Contactul cu unele lucrări era nevoit să se facă, uneori, la prima vedere. De multe ori nu avea nevoie de partituri nici la repetiţie. Memoria sa remarcabilă îl ajuta foarte mult. Tânărul dirijor îşi construia metode proprii de analiză şi de lucru cu interpreţii şi instrumentiştii ansamblului orchestral. Pe lângă repertoriul clasic şi romantic, va introduce în repertoriul Filarmonicii berlineze şi creaţii ale compozitorilor slavi – Ceaikovski, Mussorgski, Dvořák, Prokofiev pe care îi aprecia în mod deosebit. În decembrie 1946 va dirija în primă audiţie Simfonia a VII-a, a *Leningradului* de Dmitri Şostakovici, eveniment mult apreciat de presa europenă, *ca un act cultural de mare curaj.*

În anul 1946 are loc întâlnirea directă la pupitrul dirijoral cu mentorul său spiritual Wilhelm Furtwängler, cu care va avea o strânsă colaborare profesională. Din mai 1947 aliaţii ruşi îl absolvă pe Furtwängler de trecutul său *nazist.* De acum dirijorul român nu mai era nevoit să fie săptămână de săptămână la pupitrul simfonicului berlinez. Putea să se gândească şi la colaborări cu alte orchestre.

VAM – document – Sergiu Celibidache dirijând orchestra Filarmonicii din Berlin – **1947**- Uvertura *Egmont* de L. van Beethoven - 9.07 min.

În anul **1948** Celibidache dirijează pentru prima dată o orchestră de vârf – *London Symphony Orchestra.* Tot în acelaşi an orchestra Filarmonicii berlineze va concerta în Anglia iar pupitrul dirijoral şi-l împart Wilhelm Furtwängler – patru concerte şi Sergiu Celibidache – zece concerte.

Anul următor va fi mult mai darnic cu apariţiile dirijorale europeane ale lui Sergiu Celibidache: Anglia, Austria, Italia şi Franţa, urmând să dirijeze pentru prima dată în America Centrală şi de Sud.

În monografia lui Werner Oehlmann, apărută la Editura Bärenreiter din Kassel în 1974, referindu-se la conducerea dirijorală a Filarmonicii din Berlin, autorul consideră perioada **1945 – 1952** drept **perioada Celibidache,** alături de celelalte trei momente anterioare: **Hans von Bülov, Artur Nikisch şi Wilhelm Furtwängler,** la care se va adauga **Herbert von Karajan,** cel care va prelua conducerea aparatului orchestral după 1954. Şi tot acelaşi autor creionează un portret al dirijorului român – *înzestrat cu ureche fantastică, cu o memorie infailibilă şi cu simţ al timbrului extrem de fin, înalt ca statură, încărcat cu energie şi temperament, împrumutând concertelor sale precizie şi energie, comunicativitate şi elanul unei gestici tipic meridionale, Celibidache a întrunit de la natură absolut toate calităţile unui mare dirijor...S-a evidenţiat seriozitatea artistică cu care a aprofundat întotdeauna lucrarea abordată, strădania sa fantastică impusă muzicienilor săi, spre a realiza cu perfecţiune şi precizie orice partitură. O înclinare naturală l-a legat de muzica din răsărit a lui Ceaikovski, Dvořák, Prokofiev, Şostakovici, cultura spirituală şi estetică l-a apropiat de impresionismul francez – Debussy, Ravel, pe care le-a tălmăcit cu gingăşie eterică şi claritatea de cristal a sonorităţii, în timp ce partiturilor lui Stravinski le-a împrumutat strălucire scânteietoare, fineţe ritmică. Cea mai de seamă realizare a sa însă, rămâne pătrunderea în sferele muzicii clasice. Interpretările sale beethoveniene din ultima parte a activităţii de la Berlin pot ocupa acelaţi loc, ca şi cele a lui Furtwängler, chiar dacă au fost altfel concepute.*

Tot din aceeaşi perioadă trebuie subliniată părerea profesorul său de compoziţie, Heinz Tiessen la sfârşitul unui concert al discipopului său că *după şapte ani de Filarmonică, eşti un prost! Crezi că stăpâneşti forma organică?!,* urmată de răspunsul elevului Celibidache – *...avea dreptate. În perioada*

respectivă făceam multe tâmpenii, eram sclavul tuturor efectelor posibile, fiziologice, fonice şi instrumentale; o făceam pentru public, dar ca muzician-şef de orchestră, eram un diletant. Trebiue să studiez muzica, forma pieselor muzicale, plecând de la partituri foarte simple: uverturile lui Telemann, Bach, simfoniile lui Haydn…etc."

Relaţia iniţial foarte bună dintre Celibidache şi orchestra berlineză s-au deteriorat încet şi sigur, şi din cauza unor zvonuri nefondate că dirijorul român dorea să-l înlăture pe Furtwängler de la Filarmonica din Berlin. Tânărul artist devenea un adevărat competitor din ce în ce mai serios. Oricum, Celibidache era acum doar dirijor activ invitat, iar prietenia lor părea aproape complet încheiată. Deşi publicul meloman îl dorea la pupitrul dirijoral şi critica îi era favorabilă mai mult decât înainte, totuşi în decembrie 1952, la Torino, la solicitarea lui Furtwängler, Sergiu Celibidache renunţă la locul ocupat din 1945. Se încheie, astfel, o strălucită perioadă profesională a carierei sale.

Ca o consolare, după un an i-a fost decernat **Premiul Artistic pentru Muzică** al oraşului Berlin, iar pentru meritele sale în refacerea de după război a orchestrei Filarmonicii din Berlin, Celibidache este onorat în anul 1954 cu **Marea Cruce a Ordinului de Merit** din partea Republicii Federale Germania.

În acelaşi an, la Baden-Baden pe 30 noiembrie, Wilhelm Furtwängler a închis ochii pentru totdeauna, iar la 13 decembrie în acelaşi an, locul de dirijor permanent este ocupat de Herbert von Karajan. Sigur, Celibidache şi-ar fi dorit să revină la pupitrul dirijoral al orchestrei la care se formase şi unde dirijase 414 concerte, dar invocându-se mai multe motive întemeiate sau nu, cu unele argumente *extramuzicale*, artistul român, profound dezamăgit, a fost nevoit să întrerupă definitiv relaţiile cu Filarmonica din Berlin. Cu un gust amar s-a retras în Italia, stabilindu-se temporar la Roma.

În schimb, prestigiul său internaţional ca dirijor era în plină ascensiune. Totodată, începe să-şi lărgească sfera preocupărilor muzicale. Spiritul său deosebit de înzestrat, inteligenţa strălucitoare şi geniul muzical l-au condus pe noi drumuri ale *fenomenului muzicii* în ansamblul său.

Perioada **1955** – despărţirea definitivă de Berlin şi **1979** – stabilirea la München, va reprezenta ani de căutări intense pe tărâmul **absolutului muzical**, aşa cum îl dorea şi îl simţea el, propunându-şi permanent ca acest absolut sonor să îl poată transmite şi celor care-l audiau şi îl urmăreau din sălile de concerte din lumea întreagă.

Puterea sa de muncă devenise aproape proverbială. Fiecare concert era şlefuit cu mare atenţie, într-un număr cât mai mare de repetiţii, de multe ori intrând în conflict cu instrumentiştii ansamblurilor orchestrale.

VAM– document – repetiţie cu poemul simfonic *Till Eulenspiegel* de R. Strauss - 3.18 min.

Italia îi devine pentru o perioadă, a doua patrie. Susţine concerte radiofonice la Roma, Milano, Torino, Napoli, Bologna, Florenţa. La majoritatea concertelor publicul scanda: *Restate-mi, restate-con noi!* sau *Sergiu Celibidache non ha rivale!, Le piu grande revelatione direttoriale de nostre tempi !*

Hier, blei – ben ! – rămâi aici - au putut fi auzite şi în 1957, când a fost invitat la pupitrul dirijoral al Orchestrei Simfonice din Köln, cu care a realizat mai multe turnee în Europa.

Între anii 1960 – 1963 – a preluat pupitrul dirijoral al **Capelei Regale din Copenhaga**, cu orchestra realizând progrese remarcabile, bineînţeles, consemnate şi în presa europeană muzicală.

Al doilea moment important al carierei sale artistice avea să înceapă în **'63**, când Sergiu Celibidache a preluat conducerea **Orchestrei Radiodifuziunii Suedeze din Stockholm**. În simfonicul suedez au fost angajaţi instrumentişti de mare valoare, printre care şi renumitul violinist Mircea Săulescu care va deveni concert-maestrul ansamblului instrumental. Cu această orchestră dirijorul român va întreprinde un prim turneu în Germania, unde va fi mereu rechemat pentru a concerta, iar în următorii trei ani participă la Festivalul Internaţional *Primăvara de la Praga*, bineînţeles având concerte şi în alte ţări europene.

Dirijorul suedez Hans Jochem Reep consemna în acei ani – *În felul de a lucra cu orchestra apare esenţa gândirii şi a umanităţii unui dirijor.....arta sa pleacă de la oameni şi se întoarce întotdeuna la oameni.....are o mare atracţie – mult discutatul magnetism al personalităţii şefului de orchestră...învăţătura lui a coborât până la detaliile intime ale meşteşugului dirijoral. Este deosebit de sever, nu numai în ceea ce priveşte corectitudinea absolută a execuţiei musicale, dar şi în privinţa corectitudinii muzicienilor...*

Această perioadă a fost şi de împliniri sufleteşti, căsătorindu-se cu pictoriţa Ioana Procop-Dumitrescu, iar pe 18 iunie 1962 va veni pe lume unicul său fiu, Serge Ioan Celibidache.

Anul **1970** reprezintă şi prima revenire a lui Sergiu Celibidache în România, ca şef de orchestră cu simfonicul suedez, concerând în sala Radiodifuziunii din Bucureşti. Au fost programate cinci concerte într-o săptămână, repertoriul fiind alcătuit din lucrări de Jan Sibelius, Paul Hindemith, Mussorgski-Ravel, Ingvar Lindholm, Béla Bórtok, Ravel, Richard Wagner, Johannes Brahms. Toată presa a reacţionat la superlativ: *...recepţionată din lăunrul structurii ei, muzica este înţeleasă şi restituită în abila decantare a sonorităţii...* – Ada Brumaru; *Sergiu Celibidache porneşte realizarea muzicală de la date net personale, impunând o opinie proprie . . .*- Alfred Hoffman*; Sergiu Celibidache refuză succesul singular, detaşat de cel al întregului grup cu care a colaborat. Este poate modestia artistului care ştie că muzica pe care o creează colectiv sau orgoliul unui dirijor care a format un ansamblu orchestral corespunzător exigenţelor sale...*- Grigore Constantinescu; dar şi o mare neâmplinire exprimată de Cella Delavrancea – *a lipsit ceva desigur care a mâhnit tot publicul care l-a aclamat pe Sergiu Celibidache - o compoziţie românească...*; iar Iosif Sava conchide că *cele cinci concerte ale formaţiei Symfonieorkester din Stockholm au dat valori de reală antologie interpretativă* sau tot acelaşi critic musical – .. *este vizibil în unele momente exteriorizarea gesticii, ne frapează uneori momentele de "actorie" dirijorală, dar urmărindu-l pe Sergiu Celibidache am avut tot timpul senzaţia profunzimii muzicii, senzaţia pătrunderii spre izvoarele care compun fluviul muzicii.*

Colaborările şi cu alte orchestre continuă, întâlnindu-l la pupitrul dirijoral al orchestrelor din Israel – 1966-1979 sau al orchestrei din Bamberg – 1969-1970, cu care va realize şi multe turnee.

După o serie de cursuri de dirijat susţinute la Bologna şi Siena, pentru dirijorul nostru va începe o nouă etapă – **Stuttgart** – unde va fi dirijor invitat permanent al Radio Symphonie Orchester des Süddeutschen Runfunk, între anii **1972 – '77**, Celi formează, creşte un alt ansamblu orchestral, reuşind să - l impună în viaţa artistică a R. F. Germane. Şi tot acum, în anii **1973 - '75** îl înîlnim şi ca dirijor invitat al Orchestrei Naţionale de l'ORTF, lucrând inclusive şi cu orchestra Conservatorului din **Paris**.

Mai trebuie consemnat că acum se va stabili cu familia în apropere de Paris, la **Moara de la Neuville-sur-Essonne,** locul unde se va simţi mereu ca acasă.

Calendarul internaţional al marelui dirijor între anii 1965 – '79 a fost extrem de bogat şi variat: cursuri de dirijat pe timpul verilor, preluarea catedrei de *Fenomenologia muzicii* la Universitatea din *Mainz,* colaborări permanente cu *NHK*- Orchestra din *Tokio* în 1977, cu *London Symphony Orchestra*, orchestra simfonică din *Quebec*, cursuri dirijat – *Trier* etc. Toate aceste preocupări îi aduc nu numai satisfacţii profesionale, dar şi o certă consacrare mondială, toate fiind ilustrate la superlativ în presa muzicală internaţională.

În ianuarie 1978 *vrăjitorul în frac* revine în ţară, lucrând cu orchestra Filarmonicii *George Enescu* din Bucureşti. Toate concertele au fost prezentate pe scena Ateneului Român. Tot acum va asista şi asculta tineri instrumentişti români, participând şi la multe întruniri ale membrilor Uniunii Compozitorilor.

VAM -document – Filarmonica *George Enescu* din Bucureşti – Rapsodia Romînă nr. 1 în La major- **1978** – 15.53 min., în sala Ateneului Romîn

Anul 1978 a fost o împlinire şi pentru publicul meloman ieşean care a avut şansa să–l poată audia în sala Teatrului Naţional cu lucrări de: Ravel, Stravinski, Brahms. Muzicologa Liliana Gherman consemna în revista *Cronica,* nr. 6 din februarie '78 – *Concertul propriu-zis a fost pentru toţi un eveniment unic, greu de cuprins în cuvinte şi cred că nu puţini dintre cei de faţă vor fi ispitiţi să exclame ca Faust al lui Göethe: clipă stai...*

Concertele Celinidache în România au însemnat mai mult decât evenimente artistice. Ele au devenit adevărate momente de comuniune sufletească a tuturor românilor, el era perceput ca exponent al diasporei care a *spart cortina de fier*, îndemnându-ne prim *fenomenul absolutului musical* la unitate, mândrie şi speranţe morale. În presă putem găsi foarte multe cronici favorabile. Ion Voicu, directorul Filarmcicii *George Enescu,* în revista *Contemporanul* nr. 21, din 28 mai 1978 – ... *un semn poate însemna un sunet. Un gest poate însemna un cântec. Câte semne şi câte gesturi pot însemna oare simfonia care este Sergiu Celibidache;* dar şi declaraţii ale dirijorului – *...voi reveni acasă, voi continua cursurile cu tinerii dirijori şi mai ales voi încerca să promovez câteva talente violonistice de mare perspectivă ...Liliana Ciulei, Mihaela Martin...*, ceea ce s-a şi adeverit în timp.

Lucrând cu simfonicul bucureşten, Sergiu Celibidache începuse să se simtă acasă. A treia întâlnire cu publicul bucureştean în **1979,** a fost o adevărată sărbătoare pentru toţi iubitorii de muzică. Programul a cuprins Suita *Romeo şi Julieta* de S. Prokofiev, Poemul simfonic *Don Juan* de R. Strauss şi *Rapsodia*

spaniolă de M. Ravel – şase concerte, şase seri memorabile... Presa ...excelentă...*nu mai este un secret pentru nimeni că "terenul" unde se simte în largul său rămâne colorata şi atât de nunţata muzică a impresioniştilor francezi, fiind evidentă înclinaţia dirijorului pentru arta de a şlefui aceste nuanţe aproape până la detalii, altfel imperceptibile... Acesta a fost momentul de vârf al reântâlnirii cu Sergiu Celibidache,.... Mereu mai aproape de noi...* – muzicologul Viorel Cosma.

Se spune că muzica adevărată trebuie ascultată doar cu inima. În cazul dirijorului nostru acest dicton se aplică perfect dar ...*emoţia creată de universul sonor este sporită de Celibidache de trăirea totală a partiturii, care i se citeşte pe faţă...fiindcă în clipele de fuziune cu suferinţa şi bucuria lor, cu mulţumirea şi regretul, cu blândeţea şi dojana, citite în ochii şi pe faţa dirijorului, poţi descifra drama celor doi îndrăgostiţi sau trăirile cuceritorului Don Juan sau să simţi ritmul dansurilor spaniole care îţi pulsează în vene*"...ne împărtăşea tot muzicologul Viorel Cosma.

Mesajul expresivităţii gesturilor dirijorale ale lui Celi l-au impresionat şi pe scriitorul german Klaus Umbach, care în cartea sa *Celibidache - celălalt maestru*, editura *Vivaldi*, 1998 sublinia: ...*Celibidache poate jigni şi prin mimica, şi în aceeaşi măsură în care se pricepe să-i dojenească şi să-i lichideze pe oameni cu vorba. Când ochii săi frumoşi se ingustează, iar porţiunea gurii amorţeşte şi devine rigidă, înseamnă că se adună nori negri de furtună. Celibidache poate sfâşia cu privirile încă în timpul concertului, fără să spună un cuvânt. (...) Dar această faţă poate exprima şi bunătatea întruchipată*... Şi tot Umbach nota, cu referire la incredibila expresivitate a feţei dirijorului că ...*între frunte şi bărbie acesta dispune de mai multe registre decât tuburile unei orgi*...

Toate aceste bucurii ale noastre, ale românilor din anii 1970, 1978, 1979 nu se vor mai repeta mai bine de zece ani ...*pentru că şansa de a-l avea ca dirijor în ţara noastră s-a mutat la ... München*, după cum observa cu mult regret, muzicologul V. Cosma.

În iunie **1979** *Maestrul român* preia conducerea ***Münchener Philharmoniker***, curând fiind numit şi *membru al Academiei Bavareze de Arte Frumoase*, apoi Consiliul Local din München îl vor numai ***Generalmuzikdirektor der Stadt München***. În pofida unor neînţelegeri, Sergiu Celibidache a rămas în acest post timp de 17 ani, până la dispariţia sa în **1996**.

Repetiţii peste repetiţii, concerte memorabile, cursuri de Fenomenologia muzicii, cât şi cele de dirijat de orchestră erau adevărate spectacole pline de pasiune, de ironii rafinate, sarcastice, cu aprecieri contradictorii cu privire la marii compozitori şi mai ales la marii dirijori contemporani. Rămân de neuitat multiplele sale acuzaţii ce au scandalizat presa şi confraţii de breaslă. Dar el însuşi va deveni la rândul său o adevărată pradă ale acestor declaraţii capcane inevitabile. Scriitorul Klaus Umbach semnează în acea perioadă mai multe articole, printre care şi *Dansul oălelor în jurul unei mimoze* în ziarul *Der Spiegel* în care va prezenta divergenţele dintre dirijorul român şi comunitatea muzicală bavareză, primul susţinând că tot ceea ce vrea să realizeze se subordona unui mare scop - *Am vrut să fac din München un centru mondial al muzicii.*

VAM – Münchener Philharmoniker la repetiţe cu Requem-ul de G. Fauré, – 3,18 min.

În primăvara anului1984, perioada neînţelegerilor din München, Sergiu Celibidache va accepta invitaţia Institutului *Curtis* de Muzică din Philadelphia de a lucra cu orchestra de studenţi, care se va concretiza printr-un concert monumental la cea mai mare sală de concerte din New York – *Carnegie Hall*. La evenimentul concertistic au mai participat Orchestra *Philadelphia* sub direcţia dirijorului Riccardo Muti şi Filarmonica din Viena, având la pupitrul dirijoral pe Leonard Bernstein. Presa americană a avut multe cuvinte de laudă faţă de concertele prezentate de tânăra orchestră a Institutului *Curtis* de Muzică din Philadelphia sub bagheta dirijorului nostru, până atunci fiind un ansamblu orchestral necunoscut.

Reîntors la München, Celibidache a promis să facă din orchestra bavareză – socotită pe atunci de *rang second* – un ansamblu de *faimă mondială*, ceea ce s-a adeverit în timp. Iniţial a renunţat la turnee concertistice pentru refacerea, reînoirea ansamblului dar din toamna anului 1985 au început în forţă concertele din Bratislava, Leipzig, Weimar, Berlin etc. Tot în aceast an va fi inaugurată şi noua sală de concerte - *Gasteig*, cea mai modernă din lume, cu o acustică perfectă. Muzicieni precum Arturo Benedetti Michelangeli, Murray Perahia, Daniel Barenboim, Radu Lupu, Sholma Muntz, Natalia Gutman şi mulţi alţii acceptă invitaţia de a concerta în noua sală de concerte.

VAM – Münchener Philharmoniker la repetiţe cu Simfonia clasică de S. Prokofiev, dirijor Sergiu Celibidache – 27,54 min.

În toamna lui 1987, Sergiu Celibidache şi orchestra bavareză au marcat punctul culminant al sărbătoririi compozitorului şi pedagogului *Anton Bruckner – 90 de ani* de la naştere, printr-o memorabilă execuţie a Simfoniei a VIII-a, chiar în catedrala *St. Florian* din Linz, unde se află mormântul marelui simfonist german.

VAM – Simfonia a VI-a de A. Bruckner în catedrala St. Florian, cu Münchener Philharmoniker – 6,23 min.

Urmează noi turnee în care Maestrul Celibidache cucereşte întreaga lume muzicală cu Filarmonica din München: Europa, inclusiv în Rusia – 1988, în acelaşi an Israelul, urmează Extremul Orient, invitaţii repetate în Japonia, SUA şi Canada, America de Sud şi după căderea regimului ceauşist neuitatul februarie **1990, la Bucureşti.**

Patru concerte au fost prezentate cu următorul repertoriu: Uvertura *Forţa destinului* de G. Verdi, poemul simfonic *Don Juan* de R. Strauss, Simfonia I în do minor de J. Brahms şi Simfonia a VII-a de A. Bruckner. Presa a elogiat fiecare interpretare, centrul atenţiei fiind Celibidache – *Magul - Homo musicus, O baghetă providenţială, Rostirea esenţei, Fericitul Celibidache şi magia creaţiei* etc. – numai câteva titluri din presa acelor zile. *El ne-a făcut să credem în fenomenologia muzicii, fundamentată şi reglată pe baze specifice, prin ierarhii deduse din legi obiective, fizico-acustice... frazare cerebrală...sensuri naturale, originale ale partiturii..., ...lumea şi-a întors faţa şi spre noi, Dumnezeu însuşi cântă româneşte, ascultând parcă de bagheta Lui, a Maestrului...*– muzicologul Liviu Dănceanu. *... Şi totuşi profesorul de Fenomenologia muzicii se simte la el acasă în tălmăcirea lucrărilor ample, cu probleme filosofice şi tehnici excepţionale, fapt pe deplin demonstrate în Simfonia în Mi major de Bruckner...* – profesorul şi scriitorul Viorel Cosma.

VAM– Poemul simfonic *Don Juan* de R. Strauss, cu Münchener Philharmoniker – 15,03 min.

Dar a urmat şi o explozivă conferinţă de presă în faţa oamenilor de artă, ziarişti, compozitori, muzicologi, critici muzicali, interpreţi, redactori de radio şi televiziune care nu a fost pe placul multor personalităţi participante, Celibidache aducând în atenţia tuturor unele neîmpliniri faţă de personalitatea compozitorului, violonistului, dirijorului, pedagogului George Enescu. Poate ar trebui menţionat acum şi răspunsul tăios, ferm al maestrului faţă de curiozitatea unei jurnaliste vis-a-vis de cetăţânia sa – *M-am născut român, am îmbătrânit român şi am să mor român;* permanent a purtat în buzunarul său paşaportul de cetăţean român, ceea ce există consemnat şi în toate dicţionarele lumii – **Sergiu Celibidache – dirijor român...**

Turneul din 1990 de la Bucureşti, cu triumful de la Ateneul Român, a fost urmat şi de cursuri de Fenomenologie muzicală, de dirijat, căutând să promoveze tânăra generaţie de muzicieni români. Presa va fi conform aşteptărilor de partea Maestrului *...De fiecare dată când încerc să vorbesc despre marele maestru Sergiu Celibidache simt, instictiv nevoia...nevoia să tac. Să tac pentru că Sergiu Celibidache relevă o esenţă, un adevăr actual, în faţa căruia eu unul mă închid în mine spre a-mi deschide lăuntrul meu şi a le primi. Nu spre a vorbi de el...* mărturisea dirijorul Horia Andreescu în revista *Adevărul literar şi artistic* din 18 februarie 1990.

Reîntors din România, alături de Orchestra müncheneză, *Maestrul* a întreprins alte turnee la Praga, Leipzig, Dresda, Viena. În '90 - '91 a urmat iarăşi Japonia, un alt triumf concertistic, programul fiind alcătuit din Simfonii bruckneriene. Apoi din nou Europa: Rouen, Madrid, Paris, Kiev, Budapesta, Sevilla, Istambul, iar Madrid. Câteva titluri din presa spaniolă: *Celibidache –geniul, Celibidache – giuvaergiul, Celibidache – savantul, ... Vrăjitorul...*, ...etc.

31 martie 1992 – reprezintă *un moment suprem pentru sufletul dirijorului nostru*, când, după 37 de ani de absenţă dureroasă şi nedreaptă de la pupitrul Orchestrei Simfonice din Berlin, preşedintele Germaniei, Richard von Weizsäcker, l-a invitat să vină din nou ca *şef de orchestră* al ansamblului instrumental pe care-l renăscuse în anii de după cel de al Doile Război Mondial. Concertul cu Simfonia a III-a de Bruckner a marcat **cel mai simbolic triumf al carierei artistice**. Toată presa de specialitate internaţională a scris la superlativ despre reîntâlnirea berlinezilor cu *Vrăjitorul în frac*. Sergiu Celibidache a putut fi văzut cu lacrimi în ochi şi cu bucuria împăcării întârziate. Tot onorariul Maestrului a fost donat în beneficiul copiilor cu handicap din ţara sa natală - România.

VAM-repetiţie cu orchestra Filarmonicii din Berlin, cu Simfonia a VII-a de A. Bruckner – 20,54.

Cu ocazia aniversării a 100 de ani de la înfiinţarea Filarmonicii din München, Maestrul a susţinut un concert cu lucrări de Beethoven, Mussorgski- Ravel iar după o scură perioadă a fost decorat cu **Marele ordin "*Maximilian*" al Artelor** de către preşedintele Consiliului de Miniştri din landul Bayern.

Tot în **1992** Münchenul întreg era în sărbătore – Maestrul Sergiu Celibidache era sărbătorit la **a 80-a aniversare**, primind din partea instituției prezidențiale **Crucea pentru Serviciu a Republicii Germania**, devenind și **cetățean de onoare a orașului München**. Tot în '92 va deveni **Membru de Onoare al Academiei Române, cetățean de onoare al orașului Iași**, iar după un scurt timp i se va înmâna din partea Senatului Academiei de Arte " *George Enescu*" din Iași titlul de **Doctor Honoris Causa**.

Măiestria dirijorală și pedagogică a *Maestrului* s-a manifestat cu fiecare muzician sau orchestră în parte. Cursurile sale de dirijat pentru tinere talente și de fenomenologia muzicii sau *concepția unică a lui Celibidache despre muzică* au fost expuse de nenumărate ori, dar obligatoriu trebuiesc amintite cursurile organizate la: Institutul de Științe ale Muzicii din cadrul Universității din *Mainz* -1978; Universitate din *Trier* – 1977 – 1978; în Italia la Roma, Veneția, Siena, Bologna, Napoli – ori de cîte ori revenea în Peninsulă; apoi, împreună cu orchestra Filarmonicii din München în toată perioada anilor 1980 – 1996, inclusiv și la Institutul de Muzică *Curtis* din Philadelphia – 1984 etc.

Conform tradiției, au urmat iarăși și iarăși alte turnee în: Japonia, Argentina, Chile, Brazilia, iar Japonia, Austria etc. Din păcate, din acestă perioadă încep problemele cu inima. *Primul semn de oboseală* a inimii a fost dat la concertul de deschidere a stagiunii Filarmonicii din toamna lui 1994. Celelalte concerte au fost anulate, în schimb în primăvara anului următor o pornește iarăși la drum, cu Filarmonica din München în Europa; la Veneția, marele dirijor are un alt accident, rupându-și femurul. Operația a depășit-o dar cu mare greutate iar după o lună trece cu mare greutate de un alt moment critic cardiologic, chiar în plin concert, fiind transpotat de urgență la spital. Dar neîmplinirile fizice se tot adună, sănătatea șubredă îl tot necăjește. Cu un ultim efort, Sergiu Celibidache a dirijat concertul care-l avea ca solist pe pianistul **Dan Grigore**, în zilele de 1,3 și 4 iunie **1996**. Programul a cuprins Schubert – *Rosamunda*, Concertul pentru pian și orchestră nr. 20, re minor de W.A. Mozart și Simfonia a II-a în Re major de L. van Beethoven. Toți realizau suferința *Maestrului,* inclusiv presa cu comentariile din jurnalele, revistele de specialitate. Clar, Sergiu Celibidache era bolnav, fiind chinuit în special de vechile probleme cardiace.

După închiderea stagiunii s-a retras acasă - din păcate pentru totdeuna - la Moara de la Neuville-sur-Essonne, în apropierea Parisului. Își dorea să se refacă, pentru ca la deschiderea stagiunii 1996 - '97 de la Linz să poată prezenta publicului Simfonia a IX-a de A. Bruckner, în catedrala *St. Florian*, la pupitrul dirijoral al Filarmonicii din München. Din păcate concertul n-a mai avut loc pentru că în noapte de 14 august **1996,** Sergiu Celibidache **a pășit pe celălalt tărâm**, în prezența familiei sale.

După dorința maestrului, ritualul funebru s-a desfășurat într-un cadru intim.

Ziarul german *Dei Welt* menționa după disparīția fizică a lui Sergiu Celibidache, cu titlul – *Măreție și însingurare* următoarele – . . . *măiestria sa a crescut continuu, acest "cap de foc" s-a autoeducat, devenind bărbatul celor mai rafinate culori orchestrale, al celor mai filigranate lucrări, perfecționându-le până la amănunt. ... s-a stins un* ***filosof al muzicii*** *...*

Eseistul și scriitorul ieșean Aurel Leon, coleg de generație cu *Maestru,* nota în ziarul *Ziua de Iași* pe data de 17 august 1996*...zâmbetul său șugubăț ne-a părăsit. Primitor, pământul francez, după Enescu, Brâncuși, Ionescu, Cioran l-a primit și pe robul lui Dumnezeu, Sergiu Celibidache...*

VAM – ultimile 16 minute din filmul *Grădinile lui Celibidache*. Realizator Serge Ioan Celibidache

Sergiu Celibidache s-a impus nu numai prin prezența sa la pupitrul dirijoral, prin gestica extrem de expresivă, naturală, fascinantă, ci și prin gândirea originală, unică de tălmăcire a partiturilor. *Eu sunt executorul testamentar al unui document, al unei partituri pe care trebuie s-o pun în valoare, așa cum a gândit-o autorul...Dirujorul este mijlocitorul care face ca un ansamblu de conștiințe să ajungă să se exprime în mod unitar. Sigur că există o conștiință dirijorală, dar ea nu este mai importantă decât conștiința unui instrumentist sau a oricărui profesor de muzică.*

Modul original de abordare a științei muzicii sau *concepția unică* a lui Celibidache despre muzică trebuie amintită pentru a putea să meditām, să reflectăm asupra modului de abordare a fenomenului muzical în întreg complexul sonor. *Muzica este timp organizat, și în cadrul timpului respectiv nu poate intra mai multă muzică decât atât cât poate fi percepută de conștiința noastră.*

Spațiul muzical nu poate fi redus, ceea ce înseamnă că, pentru el, muzica nu poate fi audiată decât în sala de concert. *Ceea ce se produce în spațiul muzical original,* mai spune Maestru, *nu se poate reproduce în aceeași formă decât în același spațiu.* La microfon, înregistrată pe bandă sau disc, performanțele în aer liber transformă sunetul în așa măsură încât muzica își pierde caracterul. Acesta e și

motivul pentru care Celibidache refuză de aproape patruzeci de ani să-şi înregistreze concertele. Cine vrea să-l asculte trebuie aşadar să meargă în sala de concert. Cum numai puţini oameni pot avea această ocazie, înseamnă că reputaţia Maestrului se datorează mai mult aprecierilor transmise verbal sau în scris decât audiţiilor directe din sală. El ştie din experienţă că *studioul de înregistrări alterează caracterul unic al sonorităţii* dintr-o sală de concert.

Intrarea pe scenă, la pupitrul dirijoral devenea pentru Sergiu Celibidache *un adevărat ritual* respectat cu mare sfinţenie. El nu se pregăteşte niciodată pentru *ceremonialul concertului* la repezeală, între două avioane. Executarea unui astfel de ceremonial este pentru el un ritual care cere timp şi de aceea nu trece niciodată în fugă de la un concert la altul.

Execuţia n-are nimic de-a face cu partitura, pentru că *în cursul execuţiei apare ceva pentru prima oară, chiar dacă ai dirijat aceeaşi piesă de trei sute de ori înainte. Dacă fenomenul ăsta nu se întâmplă, dacă nu apare ceva pentru prima dată, atunci actul creator nu e autentic, nu e veridic, e numai muzică din memorie. Din cauza asta, când dirijezi, singura preocupare e să uiţi orice ai făcut anterior.* Astfel, fiecare audiţie la Celibidache e o performanţă nouă, un act creator original, chiar dacă e vorba de o lucrare dirijată anterior. O concepţie atât de subtilă nu-şi poate găsi comparaţie decât în pictură, când pictorul reia acelaşi subiect dar în altă lumină sau din altă perspectivă. Exemplu este Claude Monet cu cele 34 de versiuni ale catedralei din Rouen.

O altă caracteristică importantă sunt *contrastele dinamice* pe care le cultivă Celibidache, dacă s-ar putea spune, *în relaţie cu tăcerea.* Pare absurd, muzica fiind alcătuită bineînţeles din sunete. Ceea ce urmăreşte de fapt Celibidache este să obţină un contrast între *sunet şi o perioadă de tăcere* a cărei durată variază în funcţie de textul muzical. Contrastul acesta e *dinamic* fiindcă, după perioada de tăcere, urmează un crescendo al cărui efect auditiv este amplificat tocmai de perioada de tăcere anterioară. Schimbările de tempo, uneori dramatice, operate în vederea obţinerii contrastelor, se răsfrâng asupra vibraţiei şi sonorităţii simfonice, asupra percepţiei la ascultător. Prin astfel de schimbări de tempo muzica se debarasează de aparatajul ei uneori greoi, ceea ce face pe unii critici să spună că la Celibidache muzica e *pură.* Altfel zis, fenomenul căutat de Celibidache *afectează durata de execuţie*, ceea ce e adevărat dar şi empiric, ca exprimare. Piesa durează mai mult ca de obicei, nemulţumind pe cei ce pun virtuozitatea tehnică înaintea artei. *Temo-ul nu depinde de metronom, ci de caliatea şi de tipul elementelor muzicale în discuţie, care trebuie condensate. E un catalizator al fenomenelor muzicale...*

VAM – Simfonia a VI-a de A. Bruckner, cu Münchener Philharmoniker – 9,33 min.

În era noastră a supervitezei, a violenţei, a tumultului brutal, a bombardamentului informaţional, apariţia la pupitru a lui Celibidache, ponderat, gânditor, interiorizat, *irită pe epigoni.* Ei îl socotesc demodat, absurd. În realitate, *el este ceea ce ar fi un chietist modern, un dirijor chietist.* Adept al modului Zen de gândire, budist prin convingere, el e un discipol al lui Sai Baba şi se consideră un *nou gnostic.* La întrebarea, *Ce stă la baza gândirii?*, Celibidache va răspunde, *Realitatea!*

O altă *axiomă* a *Maestrului - Dirijorul nu este neaparat muzician, dar el poate să fie şi muzician. Un om care face ordine în orchestră, pentru ca instrumentele să cânte deodată, să nu devină nici unul prea strident si să ia naştere o oarecare funcţie muzicală - asta însă nu înseamnă muzică. Este doar premisa care face posibilă naşterea muzicii*, susţinea Sergiu Celibidache. In opinia sa muzica nu *este*, ea *devine*, muzică, *ea trebuie lăsată să ia naştere. Si ea ia naştere şi se consumă în momentul respectiv, de fiecare dată din nou.* Acesta este şi motivul pentru care Celibidache a detestat înregistrările, discurile fiind pentru el doar nişte *clătite cântătoare.* El s-a opus cu vehemenţă comercializării muzicii. *Un disc nu face decat să strice, pe disc se păstrează tot numai esenţialul nu.* Totuşi el a permis unele inregistrari video, după perioada marilor împliniri profesionale, mai cu seama cele cu simfoniile brucneriene, care atestă acea interacţiune dintre dirijor şi orchestră sau acelaşi idee spusă mai sugestiv - *Discul nu poate fi muzică vie, după cum fotografia nu poate fi omul viu pe care îl reprezintă* etc.

Sau alte gânduri încărcate cu multă înţelepciune: *Grădina Domnului e nesfârşită şi întotdeauna roditoare iar muzica va face parte permanent din ea; Muzica este transcendenţa senzaţiilor sonore şi nu sunetul; Notele sunt vehicolele muzicii, şi muzica nu face altceva decât să le slujească pe ele, ca vorbirea de sunetele alfabetului* sau pur şi simplu - *Muzica eşti tu ! Trebuie să o ai în cap, în inimă, în oase, adică să treci de la citirea şi execuţia notei la gândirea ei, să trăieşti gândind.*

Vrăjitorul în frac ne-a lăsat moştenire imaginea unui om care a trăit pentru muzică şi prin muzică, făcând şi dăruind adevărata muzică.

Pentru ca personalitatea marelui muzician să fie redescoperită, în anul **2002** s-a înființat la München *Festivalul Sergiu Celibidache,* organizat de Fundația care poartă numele marelui dirijor. Manifestarea a inclus concerte, cursuri de interpretare, simpozioane și prezentări de film, concentrate în jurul multiplelor fațete ale personalității muzicianului român. Dirijorul Mark Mast, discipol al *Maestrului* a fost numit din 2001 administrator general al *Fundației Sergiu Celibidache.* În 2004 a avut loc ediția a doua a Festivalului, tot la München iar după doi ani, în 2006, la Iași.

Pentru realizarea acestui festival au colaborat *Sergiu Celibidache* Stiftung München, Ministerul Culturii și Cultelor, Universitatea de Arte *George Enescu,* Filarmonica de Stat *Moldova* din Iași, Mitropolia Moldovei și Bucovinei.

Sub titlul ***Sergiu Celibidache, din nou acasă,*** Festivalul și-a propus ca la aniversarea a zece ani de la dispariția sa, Iașul să își amintească de el, să se apropie mai mult de el și să încerce să îl cunoască. Au fost invitați elevi ai *Maestrului* - dirijorii Enrique Garcia Asensio și Mark Mast care fac parte din Fundația müncheneză și din partea Fundației Sergiu Celibidache din București au fost prezente pe scena Filarmonicii ieșene Cvartetele *Voces* și *Ad libitum,* corul și orchestra iar fiul său Serge Ioan a prezentat filmul *Grădinile lui Celibidache,* coloana sonoră având numai simfonii brucneriene, adorate de *Vrăjitorul în frac* toată viața sa.

Programul concertelor au cuprins:

- Armando Blanquer – *5 Invențiuni pentru orchestră* – primă audiție
- Anton Garcia Abril - *Celibidachiana* – primă audiție
- P.I.Ceaikovski – Simfonia nr.2, în do minor
- F. Mendelssohn Bartholdy - Octetul de coarde
- George Enescu - Octetul de coarde op. 7
- Sergiu Celibidache -*Taschengarten* – Grădina de buzunar, compusă în 1978 – primă audiție în România
- Anton Bruckner – Simfonia a IV-a în Mi bemol major

De ce în *scrumul maii arderi moldovene*? Pentru că *...Iașul mi-a dat ceva care la început m-a ajutat să devin om, și după aceea, într-adevăr, să pot ieși cu ușurință din labirintul îndoielilor. Și când a fost vremea să iau hotărâri mari, le-am luat ca ieșean, adică cu înțelepciune moldovenească. Deci am fost marcat din copilărie și adolescență de Iașul care, natural, a fost oxigenul tuturor,* ne mărturisea *Maestrul.*

2008 este anul când ar trebui să fie a patra întâlnire în cadrul Festivalului münchenez cu marele Celi, al nostru - al românilor, al nostru - al ieșenilor...poate totuși...**Sergiu Celibidache**-va **fi-din nou acasă...**

IUBIT ȘI CONTESTAT,
SERGIU CELIBIDACHE
A IUBIT DAR A ȘI ... CONTESTAT

BIBLIOGRAFIE

CELIBIDACHE, Ioana - **Sergiu, altfel...** Bucureşti, Editura *Domino*, 2005;

CELIBIDACHE, Sergiu - **Scrisori către Eugen Trancu-Iaşi**, Bucureşti, Editura *Ararat,*1997, ediţie îngrijită de Fabian Anton, reeditare – Cluj-Napoca, Editura EIKON, 2003;

COSMA, Viorel - ***Interpreţi din România*** Lexicon, Vol. I (A-F). Bucureşti, Editura *Galaxia*, 1996, pg.130-136;

COSMA, Viorel - **Sergiu Celibidache – Concertul de adio,** Bucureşti, Editura *Arc* - 2000;

DEDIU, Constantin - **Mari personalităţi, altfel decât sunt îndeobşte cunoscuţi. Din culisele muzicii,** Iaşi, Editura *Junimea* 1980;

DELAVRANCEA, Cella - **Un mare dirijor: Sergiu Celibidache**, în **Arpegii în ton major,** Bucureşti, Editura Muzicală, 1970;

GAVRILĂ, Silviu - **Interviu cu Sergiu Celibidache** în *Contemporanul,* Bucureşti, nr. 6, 10 II 1978;

GAVRILĂ, Silviu - **Maestrul răspunsurilor imparabile,** în *Contemporanul,* Bucureşti, 2, nr. 9, 2 martie 1990;

HOFFMAN, Alfred - **Sergiu Celibidache et la magique de la musique**, în La Roumanie;

HOFFMAN, Alfred - **Repere musicale,** Bucureşti, Editura Muzicală, 1979;

HOFFMAN, Alfred - **Orizonturi muzicale**, Bucureşti, Editura Muzicală, 1974;

MIOLI, Piero – **DIZIONARIO DI MUSICA CLASSICA** – Della origini a oggi gli autori, le scuole, gli esecutori, le musiche – Milano, Editura *BUR-Dizionari* - RCS Libri S.p.A., 2006, Volume prima A-L, pg. 377;

PASCU, George * SAVA, Iosif - **Muzicienii Iaşului**, Bucureşti, Editura Muzicală, 1987;

PARIS, Alain - **Dictionnaire des interprètes,** Paris, Editura *Laffont,* 1982(ed. I), 1985 (ed. II), 1989, (ed. III);

RĂDULESCU, Alexandru * SAVA, Iosif - **Dirijori români, amintiri în colocviu 2**, Bucureşti, Editura Muzicală, 1985 ;

SAVA, Iosif - *Pentru mine nu e important ce gândeşte lumea despre mine. E important ce gândesc eu despre ea!,* **Spectacolul Muzicii**, Bucureşti, 1, 5, 22. III.1995;

SAVA, Iosif – **Oraşul lui Celibidache**, în **Spectacolul Muzicii**, Bucureşti, 1, nr.21, din 12.VII. 1995;

SAVA, Iosif – **Sergiu Celibidache şi dezvăluirea marilor sensuri ale artei muzicale**, în *Muzica,* Bucureşti, 33, nr.2 (365), 1983;

SAVA, Iosif * VARTOLOMEI, Luminiţa - **Dicţionar de muzică**, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1979, pg.42 ;

SCHREIBER, Wilhelm - **Lieber Herr Celibidache** Zürich/St. Gallen: Edition Musik & Theater, 1988;

UMBACH, Klaus - **Celibidache – celălalt maestru**, Bucureşti, Editura *Vivaldi*, 1998;

*** La revista di musica *PIANO TIME*, **CELIBICACHE vivere la muzica**, Anno V – N. 54 settembre1987, Milan

*** **Grove's Dictionary of Music and Musicians**. Vol. 2. London: Macmillan, 1954;

*** **Dicţionar de termeni muzicali**, Bucureşti, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, 1984;

IGOR STRAVINSKI

Prof. **Luiza Ioan Potoroacă**
Liceul *Teoretic Alexandru Cuza Ioan* Iaşi



"Opera unui compozitor este încorporarea sentimentelor sale şi, fireşte, ea le poate exprima sau simboliza chiar şi când compozitorul nu este copleşit de asta."

I. Stravinski

Personalitate importantă a secolului al XX - lea, Igor Stravinski este compozitorul a cărui creaţie a marcat hotărâtor evoluţia şi dezvoltarea muzicii. Modernitatea lucrărilor sale, fundamentată pe diverse orientali stilistice, determină contemporaneitatea să îl considere fenomen unic al istoriei muzicii.

Marea lui capacitate de invenţie i-a permis trecerea cu o neobişnuită uşurinţă de la complexităţi ritmice, modale, politonale, desprinse din melodia folclorică, la cele mai variate structuri muzicale preclasice şi clasice, ajungând până la descoperirile din domeniul jazz-ului şi ale muzicii seriale, dar care poartă pecetea stilului său individualizat şi conferă ineditul concepţiilor sale estetice.

În cercetarea *„fenomenului Stravinski"*, conform celor spuse de Vasile Iliuţ[53], muzicologii au stabilit două periodizări ale creaţiei sale:

1) **geografică,** după locul unde a trăit şi creat compozitorul - Rusia, Elveţia, Franţa, America;
2) **stilistică** - folclorică, neoclasică şi serial dodecafonică [54].

De-a lungul anilor, însă, Stravinski a evoluat în mod uluitor. Din 1911 până la sfârşitul celui de-al doilea război mondial a fost liderul necontestat al avangardei muzicale, recunoscut prin consens drept cel mai mare compozitor în viaţă. Pentru public a rămas apostolul modernismului. Colegii îl considerau cel mai precis şi mai desăvârşit tehnician al vremii.

Începuturile creaţiei sale au fost influenţate de tradiţia muzicii ruse şi europene (Ceaikovski, Glazunov, Rimski-Korsakov, Wagner, Debussy)[55].

"*Cunoştinţele tehnice pe care le-am dobândit sub îndrumarea lui Rimski-Korsakov,* scrie Stravinski *în* **Cronicele vieţii mele** *(1935), mi-au dat o bază solidă de o valoare incalculabilă, cu care am avut mai târziu posibilitatea să stabilesc şi să dezvolt meşteşugul meu. Indiferent despre ce domeniu este vorba, nu există un singur drum pentru un începător: el trebuie să accepte o disciplină din afară, dar numai ca un mijloc de a deschide drumul şi a se întări pe sine însuşi, în metoda sa personală de a se exprima.*[56]"

---

53 Iliuţ, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, Editura muzicală, Buc., 1998, vol. IV, pag. 96
54 În mare cele două periodizări se suprapun: **rusă** - folclorică; **elveţiană şi franceză** - folclorică şi neoclasică; **americană** - neoclasică şi serial dodecafonică
55 Vlad, Roman- *I. Stravinski*, Editura muzicală, Buc., 1967, pag. 16
56 Varga, Ovidiu - *Orfeul Moldav şi alţi şase mari ai sec XX*, Editura muzicală, Buc., 1981, pag. 173

Perioada folclorică, amplu reprezentată, se remarcă însă prin muzicile la baletele lui Serge Diaghilev, lucrări în care Stravinski evoluează spectaculos: ***Jar Ptita (Pasărea de foc***, 1909), ***Petruska*** (1911) şi ***Le sacre du printemps (Ritualul primăverii*** 1913).

Prietenia lui Stravinski cu Serge Diaghilev, conducătorul stagiunilor de balete ruse din Paris, a avut un rol important. Prin intermediul legăturilor de creaţie cu acesta, Stravinski ia contact cu reprezentanţii de frunte ai intelectualităţii franceze, precum şi cu alte personalităţi muzicale aflate la Paris, ca de pildă: Debussy, Ravel, Enescu, de Falia, Satie, Matisse, Picasso, Cocteau, Gide, cu unii dintre ei stabilind ulterior şi colaborări de creaţie sau interpretative.

După cele trei balete pe care le-a scris pentru Diaghilev între anii 1910 şi 1913 la Paris, nimeni nu mai avea vreun dubiu cu privire la talentul lui.

Pasărea de foc, prezentată în premieră la 25 iunie 1910, l-a făcut vestit peste noapte pe tânărul compozitor în vârstă de douăzeci şi opt de ani, aşa cum precizase Diaghilev cu o zi înainte de spectacol. Muzica s-a dovedit a fi mult mai îndrăzneaţă şi mai originală decât orice altă lucrare şi toata lumea ştia că se afla în faţa unui compozitor neobişnuit.

Însă tot acest entuziasm a fost diminuat odată cu ***Ritualul Primăverii*** din 29 mai 1913. Coregrafia a fost realizată de Vaţlav Nijinski iar premiera a stârnit unul dintre faimoasele scandaluri din istoria muzicii, pentru că nici unul dintre ascultători nu era pregătit să asculte o partitură cu asemenea disonanţe şi ferocitate ritmică atât de complexă în structura sa orchestrală. Dar lucrarea a fost considerată, mai târziu, unică atât în ansamblul creaţiei stravinskiene, cât şi în ansamblul muzicii universale din prima jumătate a secolului al XX-lea, adevărat punct de cotitură în evoluţia muzicii contemporane.

Aşa cum reiese din aceste lucrări, elementul ritmic devine foarte important în creaţia sa, Stravinski fiind unul dintre reprezentanţii de frunte ai motorismului în muzică. Ritmul reprezintă unul dintre principalele mijloace de expresie, de potenţare a conţinutului artistic, de manifestare originală şi distinctă a personalităţii creatoare. Aşa cum remarca Constantin Rîpa[57], principiile sistemelor ritmice primitive (**rubato si giusto**) preluate din folclorul rus, sunt exploatate în cadrul unei muzici tonal - funcţionale. Stravinski realizează surprinzătoare asimetrii şi utilizează mai multe forme de accent : timbral, dinamic şi metric-alternativ.

Orchestraţia se caracterizează prin exploatarea tuturor resurselor timbrale, prin lărgirea posibilităţilor tehnice şi expresive ale diverselor instrumente (combinaţii fascinante de timbruri care, prin culoarea lor vie, creează o arie largă de expresii, de la diafan şi până la grotesc). Dinamica, în continuă schimbare, trece de la nuanţe subtile (ppp) la sonorităţi foarte ample (fff), la accente marcate care provoacă deritmări, la sublinieri expresive.

Din noul conţinut tematic exprimat prin intermediul acestor complexe elemente de limbaj, se formează structuri arhitectonice elastice, adecvate dramaturgiei, ideii de muzică de balet.

„Aş defini prin urmare ***"stilul barbar"*** *al perioadei ruse stravinskiene ca un angrenaj care funcţionează în plan morfologic ca şi în plan estetic, prin triplul mecanism al* ***simplificării - exacerbării - distorsiunii****, pe care compozitorul îl edifica prin* ***"joc"*** *şi citare, creând prototipul unui expresionism* ***"cool"****, detaşat, de natură eminamente non-emoţională.*

Violenţa ***„rece", "oscilaţia între violenţă şi ironie "*** *sau paradoxala lor simbioză |... | ca şi caracteristicile de limbaj prin care toate acestea se exprimă, nu a întârziat să se constituie în modele pentru componistica europeană a deceniilor 2 - 3... ."*[58]

Către sfârşitul perioadei ruse, Stravinski compune ***Trei poezii din lirica japoneză*** (1918), opera ***Privighetoarea*** după Anderson (1914), baletul ***Vulpea*** (1918), o poveste burlească cântată şi dansată, baletul pantomimă ***Povestea soldatului*** (1918) etc.

Formele clare ale barocului şi ale clasicismului exercitau o mare atracţie asupra minţii logice a lui Stravinski. Astfel, preocuparea pentru contemporaneizarea trecutului muzical, a determinat apariţia unor lucrări dintr-o nouă perioadă stilistică, cea neoclasică: ***Simfonii*** *pentru instrumente de suflat* în memoria lui Debussy (1920), ***Concertino*** pentru cvartet de coarde (1920), ***Octuorul*** *pentru suflători* (1923), opera bufa într-un act ***Mavra,*** după Puşkin (1922), opera-oratoriu ***Oedipus-Rex*** (1927), ***Simfonia Psalmilor*** *pentru cor şi orchestră* (1930), ***Concertul*** *pentru vioară şi orchestră* (1931) etc.

---

57 Rîpă, Constantin - *Teoria superioară a muzicii*, Editura Media Musica, Cluj, 2002, vol.II, pag. 10

58 Firca, Cl - *Modernitate şi Avangardă în muzica ante - şi interbelică a sec XX*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Buc., 2002, pag.44

Această perioadă aduce un amestec de elemente stilistice vechi şi noi: teme diatonice, cantabile, melodii cunoscute "împrumutate" din secolul al XVIII-lea, secţiuni recitative sau cele de tipul coralului gregorian sunt prezentate fie într-un ansamblu de maximă puritate stilistică, fie într-o ambianţă armonică specifică, cu suprapuneri de secunde, canoane disonante, alternări de terţe ce determină ambiguitate modală, iar accentele de pe timpii slabi au rolul de a realiza simetrii metro-ritmice.

Acelaşi spirit de sinteză se manifestă şi la nivelul armoniei, uneori clară, alteori echivocă, cu pendulări între diatonic şi cromatic.

Structurile formale utilizate sunt, în general, asemănătoare celor clasice, având predilecţia pentru tipul liedului tripartit, pentru tema cu variaţiuni, în care se regăsesc pasaje în stil imitativ şi chiar forme exclusiv polifonice, cum ar fi de pildă, fuga.

„Operele aşa-zis neoclasice ale lui Stravinski i-au incitat pe contemporani prin trei aspecte:

a) proverbiala inconstanţă stilistică manifestată de la un opus la altul,

b) caracterul heteromorf al muzicii, eterogenitatea limbajului/stilului (intersectările de surse şi categorii stilistice) în cadrul uneia şi aceleiaşi opere|...|,

c) libertatea relaţiei vechi-nou".[59]

Compozitorul rus a manifestat o relaţie specială cu creaţiile anterioare: *"Instinctul mă îndeamnă să recompun |...| chiar şi lucrări de maestru |...| Tot ce mă interesează, tot ce îmi place, aş vrea să devină proprietatea mea."*[60]

Neoclasicismul lui Stravinski a fost preluat şi de alţi autori iar anumite elemente ale limbajului său au pătruns în gândirea tuturor compozitorilor. Noile sale lucrări au fost considerate cosmopolite şi în general abstracte. Fără îndoială că publicul nu a manifestat interes pentru majoritatea partiturilor neoclasice ale compozitorului, fapt de care era pe deplin conştient. Aşa cum nota în autobiografia sa: *"La începutul carierei mele de compozitor am fost foarte răsfăţat de public. Dar am sentimentul foarte clar că în ultimii 15 ani, lucrările mele scrise m-au îndepărtat de marea masă a ascultătorilor. Lor le place muzica din* ***Pasărea de foc, Ritualul Primăverii*** *şi* ***Nunta*** *şi sunt obişnuiţi cu limbajul acestor lucrări, astfel că nu se aşteaptă să mă audă vorbind în altă limbă. Nu pot şi nu vor să mă urmeze în progresul gândirii mele muzicale. Ceea ce mă mişcă şi mă delectează pe mine, pe ei îi lasă indiferenţi şi ceea ce mai continuă să-i intereseze e total lipsit de interes din punctul meu de vedere".*[61]

Printre altele, Stravinski marca o ruptură totală cu romantismul. Omul şi muzica lui erau cu totul antiromantici. În anii '30 s-a produs multă agitaţie când Stravinski a declarat că muzica nu trebuie "*să exprime*" nimic. Ani în şir, această afirmaţie i-a fost reproşată de tradiţionalişti. Ceea ce a vrut el să spună era că muzica, prin însăşi natura ei, nu poate exprima nimic altceva decât muzică. "*Compozitorii combină note. Asta e tot*".[62] Era o concepţie neohanslickiană. Eduard Hanslick, în tratatul său ***Frumosul în muzică*** şi-a întemeiat toată argumentaţia pe teoria potrivit căreia muzica reprezintă o artă complet abstractă, incapabilă să picteze tablouri sau să transmită altceva decât nişte sentimente vagi. Stravinski nu a renunţat nici o clipă la convingerea lui că muzica este, în primul rând, formă şi logică. *„În momentul în care s-a desăvârşit construcţia şi s-a obţinut ordinea, totul a fost spus..."*.[63] Interesul lui principal a continuat să constea în structură, în textură, echilibru şi ritm.

Asupra expresiei muzicii, Stravinski revine în anul 1962: *"această afirmaţie privind expresia (sau non-expresia) este pur şi simplu un mod de a spune că muzica este suprapersonală şi super-reală şi prin urmare mai presus de semnificaţiile şi descrierile verbale. Aceasta se îndreaptă împotriva concepţiei că un fragment muzical ar fi în realitate o idee transcendentală exprimată în termeni muzicali, cu implicaţia de* ***reductio ad absurdum****, că trebuie să existe o corespondenţă strânsă între sentimentele compozitorului şi ceea ce el scrie. Opera unui compozitor este încoronarea sentimentelor sale şi, fireşte, ea le poate exprima sau simboliza chiar şi când compozitorul nu este conştient de asta."*[64]

Metamorfozarea stilistică a lui Stravinski continuă şi după stabilirea sa definitivă în Statele Unite ale Americii (1939), unde, cu un an înainte, susţinuse la Universitatea Havard din Cambridge un ciclu de conferinţe estetice reunite ulterior în volumul intitulat ***Poetica muzicală*** (1945). În cele şase prelegeri în

---

59 Firca, Cl. - op. cit, pag. 86
60 Vlad, Roman - op. cit, pag.87
61 Schonberg, Harold - *Vieţile marilor compozitori,* Editura Lider, Buc., 1981, pag.467
62 idem
63 Vlad, Roman - op. cit., pag.94
64 Iliut, Vasile - op. cit., pag.96

care abordează probleme ale fenomenului muzical, ale creației muzicale, ale tipologiei muzicale, ale muzicii ruse și ale execuției și interpretării muzicale, Stravinski, într-un spirit polemic, ia atitudine împotriva wagnerismului, a modernismului libertin, făcând elogiul ordinii și dogmatismului.

Dar perioada americană ne mai rezervă suficiente paradoxuri stravinskiene. Abordând mai toate genurile, creația sa din această etapă se caracterizează printr-o diversificare stilistică contradictorie, recapitulativă și inovatoare, clasicizantă, extravagantă.

Începând cu anul 1952, Stravinski realizează "*cea mai neașteptată dintre **vilteface-urile** sale, devine adept al dodecafonismului serial.*"[65]

Timp de mulți ani, Stravinski n-a ascultat nimic creat de Schonberg. Dar după ce Craft l-a familiarizat cu muzica dodecafonică, spune într-un interviu în anul 1952, deși nu era interesat de muzica serială: "*compozitorii seriali sunt singurii înzestrați cu o disciplină pe care o respect.*"[66]

Și totuși, Stravinski a efectuat apoi un studiu aprofundat asupra muzicii lui Webern și a experimentat aplicarea unor elemente seriale în diferite lucrări, mai ales în ***Canticum sacrum*** (1955) și în baletul ***Agon*** (1957). În cele din urmă a compus cantata pentru soliști, cor mixt și orchestră ***Threni*** (1958) și ***Piese pentru pian si orchestră*** (1959), ***Un jurământ o naratiune și o rugăciune*** (1961) ***Variatiuni în memoria lui Aldous Huxlev*** (1964) și ***Cântece de recviem*** (1966), toate lucrări de muzică serială.

Noua manieră de compoziție presupune utilizarea unor serii de 5, 6 sunete ca și a complexului dodecafonic într-o ambianță modală, din care elementul arhaic nu lipsește. Discursul sonor, prezentat în general într-o țesătură polifonică în forma canonului sau a fugii, este prelucrat variațional după principiul tehnicii dodecafonice prin inversare, recurență sau inversarea recurenței seriei, fie că este vorba despre un preludiu, passacaglie, gigă, sarabandă sau gagliardă.

Și în această perioadă, orchestrația rămâne unul dintre elementele importante ale structurii, cu mari posibilități de reliefare a expresiei sonore, bazată pe introducerea unor timbruri noi, de apartenență camerală, într-un joc rafinat, care o apropie de "*melodia timbrurilor.*"

Dar muzica din ***Threni*** și din celelalte lucrări aveau același sunet, sunetul specific lui Stravinski. Nici un compozitor cu o personalitate așa de copleșitoare precum a sa, n-ar fi putut scrie dintr-o dată o muzică care să reflecte pe altcineva.

La Stravinski, totul demonstra ordine intelectuală. În anul 1916, scriitorul elvețian C.F.Ramuz, care lucra cu el la ***Istoria soldatului***, se uita la masa de lucru a compozitorului rus și se mira. "*Partiturile lui Stravinski sunt admirabile. Este în primul rând (în toate privințile și în toate sensurile cuvântului) un caligraf... . Masa lui de lucru seamănă cu o trusă de instrumente chirurgicale. Sticlele de cerneală de diferite culori aliniate în ordine ierarhică, aveau de jucat un anumit rol în ordonarea artei lui. Se aflau la îndemână gume de șters de diverse forme și dimensiuni și tot felul de instrumente de oțel strălucitor: rigle, ascuțitori, bricege, un instrument special cu ruletă pentru trasat portative, inventat chiar de Stravinski. Iți venea în minte definiția lui St. Thomas: frumusețea este splendoarea ordinei. Toate paginile mari ale partiturilor erau pline de semne făcute cu cerneală de culori diferite - albastru, verde, roșu, două feluri de negru (obișnuit și de China), fiecare având o semnificație și un scop al ei, o utilizare specială: una pentru note, alta pentru text, a treia pentru traducere; una pentru titluri, alta pentru indicațiile muzicale. Din când în când, liniile rămase goale erau șterse și greșelile răzuite cu grijă.*"[67]

În atelierul său, viața se învârtea în jurul pianului. "*Pianul însuși este centrul descoperirilor mele muzicale*", scria Stravinski. "*Fiecare notă pe care o scriu este verificată și încercată pe el, fiecare relație dintre note e analizată separat și ascultată de nenumărate ori.*"[68]

Partiturile lui Igor Stravinski au fost calificate drept "***intelectuale***" într-un sens peiorativ. Nimic nu-l enerva mai mult decât criticile formulate la adresa intelectualismului său. Ce e rău în intelect? voia el să știe. Bineînțeles că este intelectuală, în sensul bun al cuvântului. Plăcerea provocată de ascultarea muzicii sale e determinată, în mare măsură, de participarea la procesele mentale ale unei minți admirabil organizate, o minte fascinantă, aforistică, o minte viguroasă.

Muzica lui Stravinski poate comunica foarte bine dar mai ales cu un anume tip de minte: receptivă la formă, tehnică, ritm, stilizare. Muzica lui Stravinski este opera unui mare logician.

---

65 Vlad, Roman - op. cit., pag. 121
66 Schönberg, Harold - op. cit., pag.470
67 Schönberg, Harold - op. cit., pag.467
68 idem

BIBLIOGRAFIE

ILIUŢ, Vasile - *De la Wagner la contemporani*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1998, vol.IV

VLAD, Roman - *I. Stravinski*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1967

VARGA, Ovidiu - *Orfeul Moldav şi alţi sase mari ai sec. XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981

RÎPĂ, Constantin - *Teoria superioară a muzicii*, Editura Media Musica, Cluj, 2002, vol. II

FIRCA, Clemansa - *Modernitate şi Avangardă în muzica ante si interbelică a sec.XX*, Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002

SCHONBERG, Harold - *Vieţile marilor compozitori,* Editura Lider, Bucureşti, 1981

SIMBOLIȘTII FRANCEZI CA SURSĂ PENTRU MUZICALITATEA BACOVIANĂ

Prof. **Ioan Răducea**
Colegiul Național de Artă *Octav Băncilă* Iași

Disoluția percepției figurative reprezintă un aspect esențial al poeților simboliști. Poetica acestora tinde să șteargă reperele lumii obiective, pentru a etala o stare de spirit confuză și plină de tensiune, pregătită pentru acte inițiatice. În această căutare a structurii inefabilului, muzica, prin aerul ei de logică sublimă, ajunge un reper de neînlocuit în toate aventurile imaginarului. Cunoscutul vers *„De la musique avant toute chose"*, al lui Paul Verlaine, lider al mișcării simboliste, alături de Stéphane Mallarmé, se constituie într-un imperativ riguros respectat, cu mențiunea că este vorba nu atît de fraza melodică, cît de muzicalitatea interioară, a conceptelor și viziunilor.

Proclamațiile simboliștilor au cîștigat curînd și spațiul literar românesc. În articolul *Despre logica poeziei*, apărut în 1880, principalul promotor în epocă al noului curent, Alexandru Macedonski, identifica deja arta poeților cu aceea a muzicienilor.

La G. Bacovia, cel mai important dintre simboliștii români, aspectul muzical al versurilor oferă o bună parte din coerența poetică. Din mărturisirile sale aflăm că momentul genetic al lirismului l-a găsit totdeauna într-un flux muzical: „Îmi place mult vioara. Melodiile au avut pentru mine influență colorantă. Întîi am făcut muzică și după strunele viorii am scris versuri."[69] .Ca să înțelegem ceea ce datorează Bacovia precursorilor săi simboliști se cuvine amintită remarca lui Tudor Vianu, care avertiza că forma inițială a textelor este aceea a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele poetice. Muzica bacoviană a evoluat și ea în același sens, către șocul senzației brute, prin dizarmonii, structurări informe, sonorizări barbare:

Poezie, poezie...
Galben, plumb, violet...
Și strada goală...
Ori așteptări tîrzii,
Și parcuri înghețate...
Poet, și solitar...
(Din urmă)

Elementele amintite nu anulează fluxul sonor al textelor, ci îl deplasează în sensul muzicii dodecafonice wagneriene. Alianța dintre vers și muzică este necontenit înnoită, pornind de la climatul simbolist în care poetul s-a format. De aceea devine utilă recunoașterea ecourilor pe care îl au, mai ales în poemele de început, modelele franceze.

Charles Baudelaire, poetul-cheie al modernității poetice, își organiza mesajul său în forma cristalină a sonetului, declarîndu-se încîntat de muzică la modul oniric (*„La musique souvent me prend comme une mer"*). În epocă, Paul Verlaine afirmă că rima este un rău necesar în cadrul limbii franceze, limbă prea puțin accentuată, după părerea sa. În consecință, el exersează depășirea versului prin ingambament, alteori prin ruptura cuvîntului pe două rînduri (*„pré/tend"*, *„quasi/ment"*), sau prin destructurarea unor sintagme. Verlaine concepe deja muzica drept o combinație între armonie și dizarmonie.

Nici Bacovia nu s-a lăsat prea multă vreme transportat de sonoritatea versului regulat. Fraza sa realizează efecte sonore pe care criticul Vladimir Streinu le numea „izometrii aritmice"[70] Ele sînt prezente încă din perioada de început, cînd poetul (care scrie din clasa a III-a gimnazială, parcursă de el în 1897-1898, la 16 ani împliniți) s-a preocupat „adînc" de Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Rollinat, Jean Moréas,

---

69 Cîntec tîrziu. Romanul unui poet. De vorbă cu G. Bacovia. Interviu realizat de I. Valerian, în Viața literară, 13-27 aprilie 1929.
70 Vladimir Streinu, *Versificația română modernă*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 232.

pe care îi descoperă în colecția franceză *„Les hommes d'auhourd'hui"*. Volumul *Les Névreuses* de Maurice Rollinat constituia în acei ani cartea de căpătîi a adolescentului Gh. Vasiliu (pseudonimul Bacovia apare prima oară în anul 1903). Într-un poem precum *Finis*, modelul evident este textul *La morte embaumée* din acel volum:

J'enveloppai le corps d'un suaire de gaze,
Je dénuai ses longs cheveux,
Et tombant à genoux je passai de l'extase
Au délire atroce et nerveux.

Puis, dans un paroxysme intense de névreuses
Pesantes comme un plomb fatal,
Hagard, je l'étendis sur un long tas de roses
Dans une bière de cristal.

Inventarul liric bacovian va reține din acest poem pletele lungi și răsfirate, delirul, nevroza, plumbul fatal (*„Pesantes comme un plomb fatal"*), rozele, sicriul. Cu toate acestea, replica poetului nostru are altă tonalitate:

Cadavrul impozant pe catafalcul falnic,
Sub gaza de argint visa în vasta sală...
Iar sînul ei pierdut în mortuara gală
Pe veci oprit, înmărmurise falnic.

Pustiu...

Departe, în cetate viața tropota...
O, simțurile-mi toate se enervau fantastic...
Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic
Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat.

Eul liric stă sub enervarea fantastică a simțurilor. Spațiul unui coşciug, care marcase sfîrşitul viziunii lui Rollinat, este spart aici de perspectiva infinitului: sala vastă, pustiul, departele. Accentul se deplasează de la simbolizarea morții la prospectarea subconştientului excitat de atmosfera morbidă. Comparînd cele două texte, se poate urmări trecerea efectelor sonore de la melodicitate la sonorizările expresionismului. Cele 14 ocurențe ale vocalei *a* în doar două versuri, frecvența asonanțelor vocalelor închise *î* sau *u* dau măsura acestui radicalism sonor. Cezura oscilatorie şi prezența versului median liber se constituie în procedee cvasi-inexistente la anul 1900. Punctele de suspensie, indiciu al discontinuității interioare, prefigurează viitoare efecte de destructurare a frazei.

În poemul *Nocturnă*, tocmai armonia muzicală este pentru poet o sursă de nelinişte şi de dezechilibru:

O, nu mai cînta, harmonie pribeagă
Că plîng, şi nu ştiu unde să mă duc

în timp ce Rollinat, în *La Musique*, păstra ideea muzicii ca tălmăcire şi sporire de suspine şi lacrimi:

Quand les regret set les alarmes
Battent mon sein comme des flots,
La musique traduit mes larmes
Et répercute mes sanglots.

Cei doi poeți manifestă aceeaşi slăbiciune pentru Chopin. În *Marş funebru*, Bacovia citează numele acestuia, asociat unei compoziții muzicale binecunoscute în epocă:

Lugubrul marş al lui Chopin

Îl repeta cu nebunie...

Viața apare aici ca *„melodie funerară"*, redundantă şi, nu mai puțin, dizarmonică, cu gemete, cînt amar şi vînt ce *„fluieră ca țipătul de tren"*... Chopin, în textul omonim de Maurice Rollinat, este văzut ca un frate al genunii. Muzica lui este în doliu, dar plînge în acorduri, deşi acorduri negre:

Chopin, frère du gouffre, amant des nuits tragiques,
Âme qui fus si grande en un si frêle corps,
Le piano muet songe à tes doigts magiques
Et la musique en deuil pleure tes noirs accords.

De la început, Bacovia se disociază de manierismul cantabil simbolist şi, cu atît mai mult, de cel romantic. Sugestiilor muzicale verlainiene le corespund sonorități violente. Pe de o parte *„les sanglots longs /Des violons/ de l'automne"*, pe de alta plesnete, pocnete, scîrțîieli, gemete, țipete, urlete, dangăte de clopot. Bacovia a reținut ideea de armonie imitativă, de la Verlaine şi de la alții, dar sonoritățile lui intempestive nu sînt familiare simbolismului. Ele deschid calea expresionismului.

Teoria instrumentalismului, elaborată de către Mallarmé şi René Ghil, preluată la noi de Macedonski, promovează sugestia sonoră dincolo de semantică şi independent de aceasta. În această perspectivă, Bacovia se distinge drept poetul marilor efecte sonore. Grupurile consonantice, sumbre, stridența vocalelor sînt dintre cele mai indicate în fixarea unor motive precum monotonia ori dezagregarea materiei. Destructurările progresive de la nivel sintactic şi semantic au permis tăcerii să joace un rol capital în ecourile ideatice bacoviene.

MODERNIZAREA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI MUZICAL ROMÂNESC DUPĂ UNIREA PRINCIPATELOR

Prof. **Valentin Sâsâiac**
Liceul Teoretic *Ion Neculce* Tg. Frumos
Inst. **Axinia Sandu**
Școala *Garabet Ibrăileanu* Tg. Frumos

Momentul de referinta ce marcheaza inceputul unei noi etape in evolutia invatamantului in Principate, il constituie emiterea "Legii instructiunii publice" din 1864 semnata de domnitorul Al.I.Cuza. Aceasta prevedea generalizarea obligativitatii,gratuitatii si egalitatii invatamantului,organizat pe trei nivele:primar,secundar,superior. Astfel, din 1864, educatia intra in formele institutionalizate,in scolile publice de diferite grade si inregistreaza faza pe care o putem considera moderna. Ea este supusa legilor invatamantului primar si secundar,planurilor de invatamant si programelor scolare. Aspectul surprinzator de progresist al acestei legi se va lovi din pacate de inexistenta resurselor umane care sa fie capabile de a o pune in aplicare. Lipsa unui corp didactic cu o pregatire muzicala corespunzatoare va fi o realitate prezenta inca mult timp in scoala romaneasca.

In contextual legii,insa, educatia muzicala era inclusa in cele dintai planuri de invatamant, alaturi de celelalte discipline de studiu de la prima clasa din ciclul primar pana la ultima clasa de liceu, cu extensie in invatamantul superior,unde in conservatoarele infiintate la Iasi (1860) si Bucuresti (1864) se creea, celor interesati, posibilitatea aprofundarii si perfectionarii studiilor muzicale in diferite specializari pentru a deveni profesionisti in domeniu. Din punct de vedere al curriculum-ului , educatia muzicala cunoaste in aceasta perioada doua tendinte. Prima este pastrarea si continuarea traditiei,ce se va manifesta in seminariile si scolile de cantareti bisericesti,iar cea de-a doua in preluarea sistemelor europene importate, ce se va manifesta in scolile laice, in invatamantul primar si secundar,de masa si particular.

Daca invatamantul muzical bisericesc atinsese deja un stadiu de dezvoltare si sistematizare pana la acest moment, acelasi lucru nu se poate spune despre invatamantul muzical din scolile laice. Procesul de organizare si refrormare al acestuia din urma va fi destul de indelungat, extinzandu-se si in secolul urmator, dupa cum vom incerca sa prezentam in cele ce urmeaza.

Tendinta de importare si introducere in scoala romaneasca a sistemului de invatamant muzical occidental se datoreaza in primul rand primilor profesori romani sau straini, ce erau formati in scolile europene. Drept consecinta, primele programe si manuale folosite in scoala romaneasca erau fie traduceri ale unor lucrari "franceze, italiene sau germane, recunoscute ca atare, sau nu, de catre realizatori"*1, fie compilatii ale acestora.

Pentru a evidentia atentia acordata si nivelul preocuparilor privind intamantul muzical din epoca, fara a face o analiza sub aspect calitativ, mentionam lucrarile aparute si autorii lor:

- 1850 – Gramatica de musica vocala, pentru insusirea invatarutii – Alexandru Petrinu (tiparita cu litere chirilice de revista "Albina" lui Gh.Asachi)
- 1860 – Principie elementari de musica, Gheorghe Burada
- 1861 – Principie elementari de musica, Benedetto Franchetti
- 1861 - Teoria musicale elementare – Petro Mezzetti, litografiata la Iasi
- 1864 – Principuri generale de musica europeneasca moderna, pentru trebuinta scolarilor clasii de musica vocala a Colegiului National. Sf.Sava si a celor ce doresc sa dobandeasca o dreapta cunostinta a acestei arte – Ioan Andrei Wachman (tiparita cu litere chirilice)
- 1877 si 1901 – Principii de muzica – Teodor. T. Burada
- 1877 – Notiuni generale de Musica , carte aprobata de Onor Consiliu Plenipotentiar al Instructiunii Publice pentru gimnasiele, liceele si conservatoariele din teara – Eduard Wachman
- 1877 – Cursul practic de Musica vocala , pentru uzul gimnaziilor , scoalelor normale si institut privat – Gavriil Musicescu
- 1884 – Metod pentru usioara invatatura a cantului pentru uzul pensioanelor , scoalelor normale si gimnasiilor din tara – George Mugur

- 1885 – Teorii elementare de muzica – N.Ghinea
- 1886 – Teorie elementara de muzica vocala – Ioan Ilarianu
- 1887 – Principii elementare de musica pentru folosul claselor secundare, lucrare dupa mai multi autori moderni – Athanasie Verzeanu
- 1888 – Muzica copiilor pentru folosul clasei a II-a si a III-a – George Mugur
- 1890 – Metoda practica pentru musica vocala , pentru usul scoalelor primare si secundare (tradusa in 1885 si 1890), C-tin Barcanescu
- 1890 – Teorie elementara a musicii, George Bratianu
- 1890 – Essercitii practice si studii melodice pentru invatamantul musicei vocale , lucrate conform programei scoalelor secundare – George Bratianu
- 1891 – Principii elementare de musica vocala pentru scoalele rurale si primare urbane – Stefan Vasilianu
- 1893 – Notiuni din metoda practica de musica vocala pentru scoalele primare – Dobre Stefanescu
- 1893 , 1897 – Curs elementar de musica vocala pentru clasele I-IV, C-tin Cordoneanu
- 1894 – Abecedar musical, George Bratianu
- 1894 – Notiuni elementarii de Muzica pentru usul scoalelor primare conform programei oficiale (pentru elevi, clasele III-IV si pentru profesori), George Stefanescu
- 1896 – Elemente de teorie a musicii – A.Sequens
- 1897 – Curs practic de Musica pentru usul scoalelor secundare intocmit dupa mai multi autori – C.Ghimpeteanu
- 1899 – Curs teoretic – practic de musica vocala pentru scoalele secundare ,clasa a IV-a, George Bratianu
- 1900 – Idem, clasele I,II,III
- 1901 – Curs practic de musica vocala , Stefan Nanulescu
- 1902 – Cursul elementar de musica pentru usul scoalelor in genere, C-tin Cordoneanu
- 1909 – Povatuitor la noul metod pentru studiul musicii vocale in scoalele secundare, clasa I si a II-a
- 1910 – idem clasa a III-a si a IV-a *2

In paralel cu aceste manuale, unele dintre ele pur teoretice, au aparut diferite culegeri de studii, solfegii, dar mai ales cantece prin care se voia a se completa latura practica a invatamantului muzical, mult deficitar sub acest aspect.

Mentionam astfel de aparitii:

- 1868 – 60 Tablouri de lectura musicala dupa Ed. Batist, publicata de Ioan Cartu
- 1877 – 12 Melodii nationale, Gavriil Musicescu
- 1888 – Studii melodice pentru folosul claselor secundare, lucrare dupa mai multi autori moderni, Athanasie Verzeanu
- 1890 – Colectiunea de cantece pentru scoalele poporale – Isidor Vorobchievici
- Netadata – Colectiunea de cantece frobeliene, Iulius Wiest
- 1890,1896 – Recreatiuni scolare, Grigore Teodosiu
- 1895 – Colectiunea de cantece pentru copii – Joarez Movila
- 1897 – Cantece scolaresti – Grigore Scorpan
- 1898 – 25 canturi pentru una, doua, trei si mai multe voci, destinate uzului scolilor, Gavriil Musicescu
- 1899 – Culegere de cantece pentru scolile lutherane din Ardeal, Frederich M.Reimesech *3

Prin lucrarile didactice mentionate, autorii au realizat intr-o buna masura implementarea unor continuturi identice cu cele din lucrari similare scolii utilitariste europene. "Adoptarea paradigmei europene in didactica muzicala romaneasca nu se limiteaza numai la manualele cu character teoretic, fie ele traduceri si compilari, ci se extinde si asupra materialului melodic, cuprinzand exercitii si solfegii intrate in practica scolara prin intermediul acestor lucrari cu destinatie didactica" *4

Insa meritul autorilor mentionati este ca au incercat , reusind in buna masura sa creeze resursele materiale (manuale) necesare desfasurarii procesului de invatamant muzical din scoala romaneasca, straduindu-se totodata sa le realizeze intr-o maniera cat mai accesibila insusirii citit-scrisului muzical de catre elevi.

Cat priveste adaptarea continutului muzical – practic al acestora la traditiile si specificul muzicii romanesti autohtone, a ramas din pacate doar la stadiul declarative.

Singura exceptie a facut-o Gavriil Musicescu , caruia ii apartine prima incercare de introducere in invatamant a creatiilor din muzica romaneasca sau in spiritual acesteia pentru explicarea problemelor de teorie sau exemplificarea practica a acestora. Astfel, " … Musicescu deschide lista autorilor de manuale de muzica in care se simt contributii autohtone, materializate in solfegii si exercitii originale" *5

Prin enumerarea succinta a acestor publicatii cu caracter si scop didactic, am cautat sa evidentiem intense preocupare ce s-a manifestat in aceasta perioada, privind sistematizarea, dar mai ales, gasirea unei strategii si metodologii cat mai corespunzatoare realizarii unui invatamant muzical in rezonanta cu traditia si profilul spiritual romanesc.

Daca la modul practic,acest deziderat nu s-a atins datorita continuturilor tributare metodologiei europene, in plan teoretic-conceptual insa, aceste publicatii didactice au creeat primele premise ce contureaza traseul evolutiv al invatamantului muzical romanesc. Avand in vedere, asa cum s-a mentionat anterior, ca primii profesori de muzica au venit din apus, dar si faptul ca cei romani s-au perfectionat in marile Conservatoare europene (Berlin, Viena, Paris), explica introducerea si utilizarea didacticii apusene in scolile romanesti. Astfel, muzica nationala , populara si religioasa nu o regasim in manualele scolilor laice. Elevii una invatau in clasa, si alta cantau acasa. Aceasta realitate va fi inca multi ani o caracteristica a didacticii muzicale romanesti. Dominarea repertoriului apusean in practica muzicala scolara a fost sesizata oficial pentru prima data de Titu Maiorescu, care in "Programul invatamantului Institutului Vasile Lupu inaintat Ministerului la 17-18 Maiu 1886 (el) prevede categoric deprinderi speciale pentru cunoasterea si transcrierea melodiilor nationale" . *6

Un an mai inainte , 1885, Gavriil Musicescu sesizeaza inexistenta cantecului romanesc in scoala in articolul "Nationalism sau cantecele populare", aparut in revista *Arta* in care afirma: "In scoalele speciale de musica, nici vorba nu poate fi de cultivarea musicii nationale.Ba mai mult, la productiunile acestor scoli se executa musica de preferinta cu text strein"*7. Cert este , fapt deosebit de important, consideram noi, ca in scoala romaneasca, educatia muzicala se realize intr-un mod organizat , avand un loc in planul cadru al curriculum-ului national al epocii. Neajunsurile continuturilor stiintifico-practice si metodologice vor genera in mod firesc controverse, polemici si confruntari conceptuale ce vor determina pana la urma luari de decizii oficiale in legislatia timpului.

Mentionam in cele ce urmeaza, sintetizand elementele semnificative, demersurile personalitatilor ce s-au preocupat pentru initierea si realizarea reformei in invatamantul muzical romanesc, demersuri facute publice prin memorii si articole de presa.

- C-tin Barcanescu, fondator si conducator al revistei muzicale *Doina*, in articolul "Musica in scoalele secundare" din 1885 , referindu-se la teoretizarea excesiva din manuale, scria: " Musica trebuiaste cantata iar nu vorbita, dupa cum se urmeaza prin scoalele noastre" , subliniind totodata "rolul cantecului asupra inteligentei copilului (..) absenta scolilor frobeliene si necesitatea perfectionarii pregatirii viitorilor educatori musicali , preoti si invatatori … (precum si n.a.) egalitatea disciplinelor scolare" *8, muzica figurand la aria "dexteritati" (n.a.)
- Ioan Costescu, maestru de muzica vocala la liceul Gheorghe Lazar si Sf. Sava din Bucuresti in "Memoriu asupra unora din cauzele care impiedica propasirea musicii in Romania" inaintat Ministerului Instructiunii Publice in 1889 , argumenta necesitatea ca educatia muzicala sa fie incredintata doar celor implicate nemijlocit in aceasta activitate , respectiv "maistrilor de musica de la scolile secundare , licee, scoli normale si seminarii" *9
- C-tin Cordoneanu, maestru de cant coral al Seminarului pedagogic universitar din Bucuresti, fondator si conducator al revistei *Romania muzicala* publica in 1897 o serie de articole sub titlul "Importanta musicei in scoala din punct de vedere national , educativ si estetico-moral" din care citam cateva idei: "… rolul important pe care musica il joaca in educatiunea natiunilor cere o cultura superioara (…) generatiunile tinere sunt in continua comunicatiune cu cea batrana , cu stramosii lor chiar, cu care simt deopotriva frumosul representat prin combinarea sunetelor care constituie musica (…) educatiunea prin mijlocirea artelor si in special prin musica (este) singurul mijloc ca generatiile viitoare sa se consolideze fiziceste si moraliceste" *10

Din citatul prezentat desprindem atat rolul cat locul educatiei muzicale in scoala si ideea realizarii acesteia apeland la creatia nationala romaneasca. De asemenea, in articolele sale, critica si alte aspecte din didactica muzicala contemporana lui,ca :

- in invatamantul primar, obiectul este ignorat din lipsa de pregatire a invatatorilor
- educatia muzicala sa se predea si in scolile de meserii , profesionale si comerciale

- cantecele din manuale sa fie cat mai accesibile si atragatoare

Mediatizarea acestor aspecte in publicatiile mentionate precum si alte demersuri in acelasi spirit ,era firesc sa atraga atentia oficialitatilor. Anul 1898 constituie al doilea moment de referinta in istoria invatamantului romanesc prin introducerea "legii asupra invatamantului secundar si superior" de catre Spiru Haret, ministrul instructiunii publice. Momentul "marcheaza cea mai complexa legislatie referitoare la invatamantul romanesc promovand planuri de invatamant si programe de studii (precum si) regulamente pentru scolile primare, secundare si normale (...) Spiru Haret traseaza drumul viitor al invatamntului nostru dar si al educatiei muzicale care si-a gasit in el unul din cei mai autorizati sustinatori." *11

Astfel , in legea adoptata se vor face referiri si asupra invatamantului muzical, creandu-se astfel posibilitatea deschiderea programelor si manualelor atat spre cantecul national cat sis pre noi sisteme metodologice. Aceasta lege creeaza cadrul de aplicare a "reformei propusa de Podoleanu si Kiriac (determinand) trecerea spre trecerea spre manuale in care cantece din ce in ce mai atragatoare si mai selectate pe criterii pedagogice si artistice iau locul solfegiilor sterile" *12

In anul urmator, 1899, se elaboreaza o noua programa analitica in care se prevede nu numai materialul teoretic distribuit pe clase ci si cantece si coruri pe una, doua si trei voci , incepand chiar din clasa I-a secundara. In acest sens , in 1901, Timotei Popovici , dupa ce sesizeaza in brosura "Cum se face invatamantul cantarii in scoalele noastre primare" abundenta cantecelor nemtesti si frantuzesti in repertoriul scolar, publica la Sibiu primele "Cantece de scoala"cu scopul declarat de a introduce cantecul popular in repertoriul scolar. Faptul ca lucrurile insa nu se schimbau , din neintelegerea conceptului , ori a confortului muncii de rutina, l-a determinat pe acelasi ministru sa emita la 28 august 1902 o circulara din care mentionam: " Scopul introducerii studiului muzicii in invatamant (doua ore pe saptamana ciclul inferior si o or ape saptamana ciclul superior plus o ora ansamblu coral n.a.) nu este de a incarca pe scolarii nostrii cu niste cunostinte pur teoretice, ci de a-i invata sa cante si sa cante anume bucati de cele care sa aiba puterea de a-i misca (...) Va rugam dar, dom...maestru . ca in invatamantul Dv. sa introduceti in cea mai larga masura executarea de arii nationale , alese din cele de un caracter cat mai curat romanesc."*13

Probabil ca maestrii de muzica isi scuzau conservatorismul in punerea in practica a deciziei ministeriale , acuzand lipsa culegerilor si a manualelor corespunzatoare acestui deziderat . Inclinam sa credem aceasta supozitie , deoarece chiar manualele elaborate de cei ce in plan conceptual au sustinut introducerea cantecului romanesc in scoala, erau din pacate sarace in astfel de continuturi. Cel care a incercat sa resolve aceasta discrepanta a fost D.G.Kiriac. Aportul sau s-a materializat printr-o serie de colectii alcatuite din cantece populare , prelucrari si compozitii proprii in acest stil, ce au constituit un repertoriu scolar corespunzator sintagmei sale "cantece romanesti in scoala romaneasca" . Dintre acestea amintim: "Cantece si coruri scolare pentru uzul copiilor, Cantece si coruri pentru copii (aparute in publicatia saptamanala pentru copii si tineret "Lumea copiilor" in 1905), Culegere de coruri pentru voci mixte pentru uzul scoalelor secundare si al societatilor corale" iar in 1991 , o colectie de cantece pentru scolile primare alcatuita si cu aportul lui Ghe. Cucu, N.Banulescu si N. Saxu.

" Activitatea lui Kiriac , inceputa in stilul inaintasilor si contimporanilor sai , se remarca de indata prin tendinta de prelucrare a melodiilor populare , nu nuami pentru ansambluri ci si pentru formarea repertoriului de cantece scolare"*14

In privinta manualelor , lucrurile s-au schimbat mult mai greu . Semnalam totusi manualele pentru scolile primare realizate de Stefan Vasilian in care sunt introduce cateva cantece patriotice (1891); *Abecedarul muzical* al lui George Bratianu (1894) care include cateva cantece patriotice si religioase si *Cartea de muzica pentru clasa a IV-a secundara* realizata de Mihai Tamasescu si Vasile Soloveanu , in care sunt incluse cantece populare precucrate pentru cor de Bazil Anastasescu.In evolutia calitativa a continuturilor , un loc important il ocupa manualele lui A.L.Ivela : 1904 – Curs complect de musica vocala pentru uzul scoalelor secundare ,subintitulat, Solfegii si cantece dedicate claselor I,II,III,IV secundare; in 1909 acestea se reediteaza cu titlul "Manual de muzica vocala". In aceste manuale, Al.I.Ivela introduce pentru prima data si piese din creatia muzicala culta europeana , precum si imnurile principalelor state europene.

In concluzie, epoca parcursa cuprinde doua etape distincte: prima, sub efectul reformei impuse prin legea Al.I.Cuza,1864, iar a doua, sub efectul reformei impuse prin legea Spiru Haret,1898. Exprimandu-ne intr-un mod plastic, printr-un joc de cuvinte am putea spune: in prima etapa invatamantul

muzical s-a realizat dupa didactica europeana introdusa in scoala romaneasca iar in a doua dupa scoala romaneasca introdusa in didactica europeana. A doua etapa deschisa prin legea Spiru Haret va fi un proces de cautari , incercari, inovatii si dispute , intr-un cuvant o tranzitie ce va cuprinde aproape trei decenii.

NOTE

*1 Vasile Vasile, Pagini nescrise din istoria pedagogiei si a culturii romanesti, Ed.did. si ped.Buc.,1995p.109
*2,3,4,5 Op.cit. p.111, 112
*6 Breazul, George, Patrium carmen, Scrisul romanesc, Craiova ,1941, p.658
*7 Op.cit. p.603,604
*8,9 Vasile Vasile, Op.cit, p.119,116
*10 Op.cit. p. 117 aput Cordoneanu,C-tin , M., Importanta musicei in scoala…rev. Romania musicala , Bucuresci , an 8 , nr. 4, 15 februarie 1897 , p.25
*11,12 Vasile Vasile , Op.cit. p.99,167
*13 Brancusi, Petre, George Breazul si istoria nescrisa a muzicii romanesti, Ed.muzicala , Buc. 1976,p.210,211 aput Breazul, George, Un capitol de educatie muzicala , Cartea Romaneasca,Buc., 1936, p.40,41
*14 Breazul, George, Gavriil Musicescu, Ed.muzicala, Bucuresti,1962,p.100

LIEDUL ROMANTIC – FRANZ SCHUBERT ŞI ROBERT SCHUMANN

Prof. **Corneliu Solovăstru**
Colegiul Naţional de Artă *Octav Băncilă* Iaşi

Cuvântul *lied* este un termen din limba germană care semnifică în aceeaşi măsură *cântec, arie, melodie*, fără ca între sensuri să existe o delimitare exactă. Liedul îşi are rădăcinile în creaţia minnesângerilor germani şi a trouverilor francezi din secolele XII – XIV. Precursoare ale liedului sunt cântecele populare mai vechi, madrigalul, frotola, vilanella, aria, canzoneta, care beneficiază în majoritate de o tratare polifonică. Secolele premergătoare Romantismului, ca moment de referinţă în genului de lied în mod autonom, contribuie la afirmarea genurilor muzicale, care tind spre o mai mare diversificare. Astfel, se dezvoltă genul simfonic şi o dată cu el gândirea timbrală, preocupările compozitorilor în această direcţie fiind mai apoi exploatate în scriitura pianistică a liedului. De asemenea, apariţia „operei seria" şi „operei buffa" oferă un câmp larg de acţiune unor personaje aparţinând unei tipologii din ce în ce mai nuanţate, caracterizate prin mijloace muzicale care vor migra şi în lied.

Un rol important îl are şi muzica instrumentală care prin lărgirea repertoriului şi a capacităţii tehnice a instrumentelor de redare a unui text de dificultate mărită, se pune în slujba redării unei palete de sentimente şi culori de o expresivitate caracteristică genului de lied. Astfel se poate urmări evoluţia gândirii compozitorilor în ceea ce priveşte relaţia text-muzică şi deci modul în care elementele de organizare poetică se regăsesc în expresia muzicală. Acest gen vocal cu acompaniament poate fi definit ca sinteza dintre două arte majore, poezia şi muzica, cea din urmă fiind reprezentată de componenta vocală şi instrumentală. De aceea vom avea în vedere dezvoltarea fiecărei componente în parte şi modul în care ele intră în interferenţă. Genul de lied nu face abstracţie de formă, de factură armonică şi melodică, sau de cerinţele expresive ale textului. Termenul de *lied* are şi o a doua semnificaţie, de structură formală. Forma de lied este hotărâtă în principal de caracterul strofic al cântecului şi porneşte de la forme simple spre forme complexe, evoluând odată cu gândirea muzicală. Privite schematic ele pot fi clasificate în formă monopartită, formă bipartită (simplă cu mică repriză, dublă sau complexă) şi formă tripartită (simplă sau compusă), aceasta din urmă fiind considerată o formă intermediară între lied şi rondo. Forma de lied, compusă din trei secţiuni – A, B şi repetarea A-ului este o construcţie ciclică, echilibrul fiind dat tocmai de repetarea în final a secţiunii iniţiale. Forma de lied stă la baza genului omonim, având aici de a face cu un exemplu de interferenţă, ceea ce conduce în multe cazuri la accepţiunea dublă a noţiunii. Bineînţeles, există şi excepţii – lieduri în cele mai variate forme – dar, chiar şi aici, se porneşte de la ideea contrastului tematic şi a periodicităţii, care caracterizează forma de lied.

Timp de mai multe secole, Austria s-a dezvoltat asemenea unuia dintre numeroasele principate germane, fapt care a cauzat o strânsă împletire între tradiţiile culturale ale celor două ţări. Pe de altă parte componenta multilaterală a Austriei (legăturile numeroase cu Italia, Ungaria şi ţările slave), tradiţiile religioase ale catolicismului, opera franceză şi cea italiană au lăsat la rândul lor amprente considerabile în cultura austriacă. Aceste date vorbesc despre cadrul în care s-a născut creaţia lui **Franz Schubert** şi despre influenţele la care s-a expus. Muzica lui Franz Schubert este un lăstar al Vienei, la fel ca şi valsurile lui Lanner sau ale lui J. Strauss (tatăl), deoarece el s-a sprijinit într-o măsură mai mare decât L. van Beethoven, W.A. Mozart, Cr. W. Gluck sau J. Hayden pe formele de gen caracteristice vieţii muzicale din capitala austriacă. De aceea geniul compozitorului romantic vienez s-a manifestat înainte de toate în lied şi miniatura instrumentală. Franz Schubert a fost exponentul noului tip psihologic al intelectualului din secolul al XIX-lea, tonul fundamental al muzicii sale constituindu-se din aspiraţia spre un lirism profund şi din influenţa tradiţiilor austriece în domeniul muzical.

Întrucât Franz Schubert era foarte sensibil şi receptiv la poezie, aceasta a constituit principala sursă de inspiraţie pentru creaţia sa. Artistul nu era interesat de subiectele „raţionale", eroico-patriotice, didactice, religioase, pastorale, şi nici nu agrea „glacismele galante" din poezia germană şi austriacă de la mijlocul secolului al XVIII-lea. Sfera tematică a liedurilor sale este foarte variată: lumea sentimentelor intime, lirismul iubirii, imagini din natură şi din viaţa cotidiană, legendele populare. Rămâne străin de

lirica dulceagă a romanței de salon și de idilizarea vieții rustice, tema sa preferată fiind cea liric psihologică deoarece el manifesta predilecție pentru tot ceea ce exprima imagini de natură, traiul cotidian al oamenilor simpli, drama singurătății, legendele populare, iubirea, dezamăgirea, revolta față de unele aspecte ale acelor vremuri și tot ce ținea de trăiri interioare intense. În întregime, acest conținut de idei de origine romantică este comunicat de Franz Schubert cu un admirabil realism, cu simplitate și subtilitate, astfel încât să fie accesibil oricui. Cantabilitatea predomină în compozițiile sale astfel încât unele teme instrumentale se numără printre cele mai remarcabile melodii conținute în lieduri. Referitor la acest aspect al stilului schubertian, Konen a afirmat: „dacă atunci când ne referim la Beethoven suntem în drept să spunem că gândea «în sonate», despre Schubert putem afirma că gândea «în lieduri»". Crescut în climatul spiritual al romantismului, Franz Schubert a scris multe lieduri, gen muzical bazat pe melodii simple și pe imagini conturate de cântec. Franz Schubert dezvoltă liedul fructificând și elemente provenite din alte genuri muzicale, ca opera și simfonia, realizând modele ale genului.

Datorită originalității sale se poate spune că, dacă liedul n-ar fi apărut până la el, ca gen muzical, Franz Schubert l-ar fi inventat, deoarece forma de lied a rezonat cel mai bine cu personalitatea sa. Lui îi revine meritul de a fi inaugurat prin creația sa o temă artistică nouă și de a fi descoperit liedul. Cu mai mult de 600 de cântece, compozitorul vienez a ajuns la o asemenea perfecțiune artistică și profunzime, încât puțini sunt compozitorii demni de a fi comparați cu el. Referitor la acest fapt, Ch. Rosen a remarcat că liedurile lui Franz Schubert nu sunt legate de trecut decât prin „negație": „Acestea le anulează pe toate cele precedente".

Cele două mari cicluri de lieduri ale lui Schubert sunt „Frumoasa morăriță" și „Călătorie de iarnă" (ambele pe versuri de Wilhelm Müller).

Ciclul **„Frumoasa Morăriță" („Die schöne Müllerin")** se deschide sugestiv cu liedul **„Drumeție" („Das Wandern")** – deoarece personajul principal, dacă putem spune așa, pleacă în căutarea unei frumoase morărițe, ceea ce reiese și din titlul ciclului.

Acest lied are 5 strofe identice ca linie melodică. La mâna dreaptă avem formule de 4 șaisprezecimi, iar la stânga câte două optimi și optime cu punct urmată de șaisprezecime.

Mässig geschwind

Op. 25

Das

Wan-dern ist des Mül-lers Lust, das Wan-dern!

Al patrulea lied din acest ciclu **„Mulțumire pârâului"** (**„Danksagung an der Bach"**) este bucuria morarului de a fi însoțit de cel mai bun prieten al său, pârâul, în călătoria sa.

Etwas langsam

4

Zi, a-
War es

ces-tea spu-neai, vo-ios po-ves-teai, cu cli-pot şi cîn-tec, zi, a-ces-tea spu
al-so ge-meint, mein rau-schen-der Freund? dein Sin-gen, dein Klin-gen, war es al-so ge-

neai, zi, a-ces-tea spu-neai?
meint, war es al-so ge-meint?

Al şaselea lied **„Der Neugierige"** (**„Curiosul"**) este construit pe întrebarea adresată de morar pârâiaşului, şi anume dacă morăriţa îl iubeşte sau nu.

Langsam

6

Nu-n-trob de şti - e floa-rea, nici ste - lei nu-i vor - besc, Nici u - na nu poa-te să-mi spu-nă ce-a - tit de mult do - resc.

Ich frage kei - ne Blu-me, ich fra - ge kei - nen Stern; sie kön - nen mir-al - le nicht sa - gen, was ich er - führ so gern.

Al optulea lied **„Morgengruß"** (**„Bună dimineața"**) este în sfârșit întâlnirea cu morărița. Este unul dintre cele mai cantabile lieduri din acest ciclu.

Mässig

8

p

Di-mi-nea - ță bu-nă, flo - ri - cea, De ce te tragi du -

Gu-ten Mor - gen, schö - ne Mül - le - rin! wo steckst du gleich das

pp

pă per - dea, ori te as - cunzi de mi - ne?

Köpf - chen hin, als wär dir - was ge - sche - hen?

Al nouălea lied **„Des Müllers Blumen"** (**„Florile morarului"**) arată că singurul prieten credincios al morarului va rămâne pârâiaşul. Concluzia întregului ciclu este că morăriţa va iubi un vânător, iar morarul se va consola împreună cu cel mai bun prieten al său – pârâiaşul.

Mässig

Mici flori zâm-besc lân- gă pi- râu Cu ochi ca ce - rul a - zu - riu.

Am Bach viel klei - ne Blu-men stehn, aus hel - len, blau - en Au - gen sehn

***

La loc de frunte în galeria marilor figuri ale istoriei muzicii, se află omul şi muzicianul **Robert Schumann**, care întruchipează pe romanticul german, aşa cum cel francez este ilustrat de H. Berlioz, iar cel slav de Fr. Chopin.

În 1840 scrie primul ciclu de lieduri „Liederkreis" (pe versuri de Echendorf), ciclul „Dragoste şi viaţă de femeie", op. 42 (pe versuri de Chamiso), ciclul „Dragoste de poet", op.48 (versuri de Heine) şi numeroase lieduri separate. El dezvoltă tradiţia schubertiană oferind pianului o mai mare contribuţie în configurarea imaginii. Succinte preludii, interludii sau postludii, încadrează partea vocală, comentând şi completând instrumental imaginile textului poetic, tradus de linia vocală. Din noianul vieţii sufleteşti, dragostea ocupă locul de frunte, dar Schumann nu se limitează la evocarea idilică a iubirii sau tristeţea despărţirilor, ci creionează subtile analize psihologice.

Ciclul de lieduri **„Dichterliebe"** (**„Dragoste de poet"**) are ca sursă poetică versurile lui Haine din „Lyrisches Intermezzo" în care găseşte ecoul fidel al frământărilor sale, într-o expresie artistică de cel mai înalt nivel. Ciclul reprezintă o schemă narativă clară: primele lieduri („Im wunderschönen Monat Mai", „Aus Meinen Tränen sprießen", „Die Rosé, die Lilie" şi „Wenn ich in deine Augenseh") se leagă de naşterea iubirii, în următoarele două apare depărtarea spaţială dintre cei doi îndrăgostiţi şi sentimentele pe care aceasta le trezeşte, următoarele şase („Ich grolle nicht", „Am leuchtenden Sommermorgen" etc) exprimă suferinţa poetului izvorâtă din trădarea jurămintelor de către iubită, iar în ultimele patru lieduri se atinge culminaţia tristeţii, chiar atmosfera de doliu, visul şi ironia având rolul predominant. Eroul îşi găseşte în finalul ciclului, în liedul „Die alten bösen Lieden" („Vechile cântece") resurse interioare pentru a-şi înfrunta destinul.

În primul lied (**„Im wunderschönen Monat Mai"**), compozitorul ne prezintă atmosfera din luna mai a unui tânăr îndrăgostit. Acest lied este construit pe optimi şi şaisprezecimi.

Медленно, нежно. Langsam, zart.

Голос

ф-п.

p

В ся-
Im

-я - ные теп-лых май-ских дней ли-сток рас-крыл-ся
wun - der-schö-nen Mo-nat Mai, als al - le Knos - pen

каж-дый,
sprang-en,

Liedul al doilea (**„Aus meinen Tränen sprießen"**) ne arată dorința tânărului de a fi cu ființa iubită. El doreşte să îi dea flori şi să asculte cântecul privighetorii. În acompaniamentul pianistic predomină optimile.

Не скоро. Nicht schnell.

Цве - тов ве - вок ду - ши - стый из слез рас - цве - та - ет мо - их,
Aus mei - nen Trä - nen sprie - ßen viel blü - hen - de Blu - men her - vor,

Al treilea lied (**„Die Rose de Lilie"**) ne sugerează că tânărul iubea întâi crinii albi, trandafirii, porumbițele şi soarele şi în cele din urmă tânăra fecioară. În acompaniamentul pianistic predomină şaisprezecimile.

Бодро. Munter.

И ро - зы, и ли - ли - и, солн - ца си - я - нье, во
Die Ro - se, die Li - lie, die Tau - be, die Son - ne, die

мне вы бу - ди - ли люб - ви меч - та - нье.
liebt' ich einst al - le in Lie - bes - won - ne,

Al patrulea lied (**„Wenn ich in deine Augenseh"**) prezintă dragostea dintre tânăr şi ființa iubită.

Медленно. Langsam.

Встре - ча - ю взор . о - чей тво - их, и
Wenn ich in dei - ne Au - gen seh', so

скорб - ный стон в ду - ше за - тих; да -
schwin - det all' mein Leid und Weh; doch

- рит ис - точ - ник сил жи - вой мне по - це -
wenn ich küs - se dei - nen Mund, so werd' ich

- луй го - ря - чий твой.
ganz und gar ge - sund.

Liedul al optulea (**„Ich grolle nicht”**) cântă neîmplinirea tânărului în dragoste.

Не слишком скоро. Nicht zu schuell.

mf

Я не сер_жусь, и гне_ва в серд - це нет.

*) Я не сер_жусь, пусть боль_но но - ет грудь.

Ich grol_le nicht, und wenn das Herz auch bricht.

mf

BIBLIOGRAFIE

BRUMARU, Ada - *Romantismul în muzică*, Editura muzicală, Bucureşti, 1962

KONEN, V. - *SCHUBERT* , Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti, 1961

GOLEA, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi* – Vol. I, II, Editura muzicală Bucureşti, 1987

PASCU, G. BOŢOCAN, M. – *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana, Iaşi, 2003

***Dicţionar Explicativ al Limbii Române, Academia Română, Institutul de Lingvistică "Iorgu Iordan", Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1998

***Larousse. Dicţionar de mari muzicieni, traducere de Oltea Şerban - Pârâu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000.

***Dicţionar de termeni muzicali, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984

JARDINS SOUS LA PLUIE
(ESTAMPES)
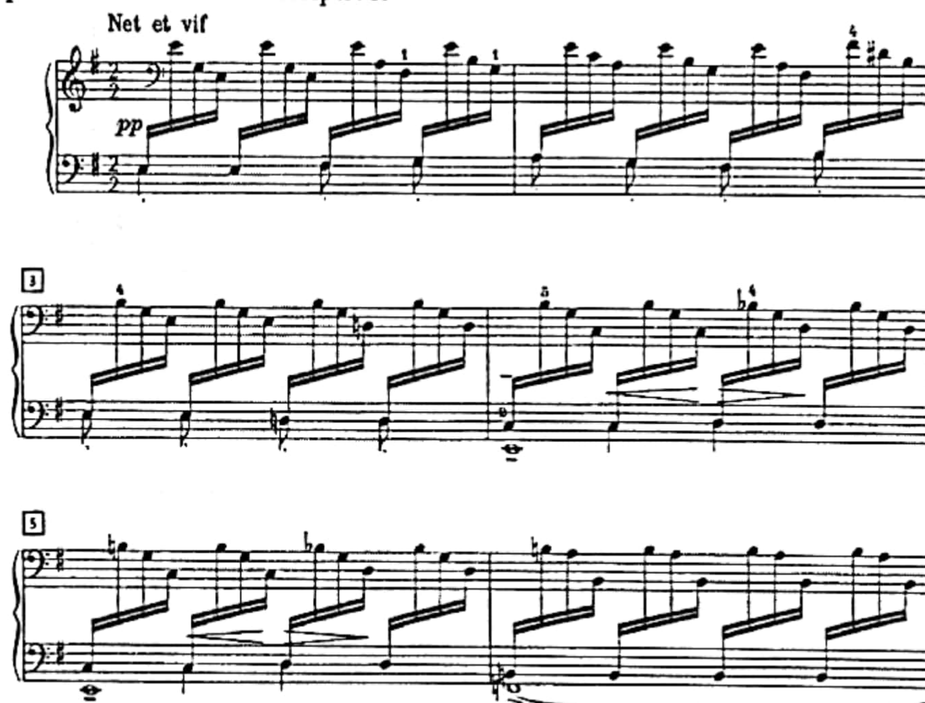
Lect. univ. dr. **Ioana Stănescu**
Universitatea de Arte *George Enescu* Iași

Precizia tactilă strălucitoare a motivelor stilizate din *Jardins sous la pluie* aduce în prim-plan o manieră tradițională de pianistică, ce datorează mult *Clavecinului bine temperat* al lui J. S Bach, precum și virtuozității expresive a *Studiilor* lui Frederic Chopin.

În pofida uniformității de avansare, figurațiile dețin o mare forță sugestivă, creând cu ingeniozitate o adevărată pictură sonoră, un caleidoscop de lumini și umbre creat prin juxtapunerea unor variate culori tonale (minor, major, scara în tonuri, cromatic).

În același timp, descoperim „reflexii" ale concepției artistice inițiate de Hokusai și Hiroshige, în care măiestria tehnicii decorative se îmbină cu acea perfecțiune desăvârșită a formei de reprezentare.

Derivația naturalistă a titlului își regăsește corespondența de imagini în simplitatea mijloacelor utilizate, în care adevărate convenții sonore reprezentate de arabescurile figurațiilor de arpegii servesc cu plasticitate viziunii descriptive.



Exemplul 1 - *Jardins sous la pluie,* măsurile 1 – 6
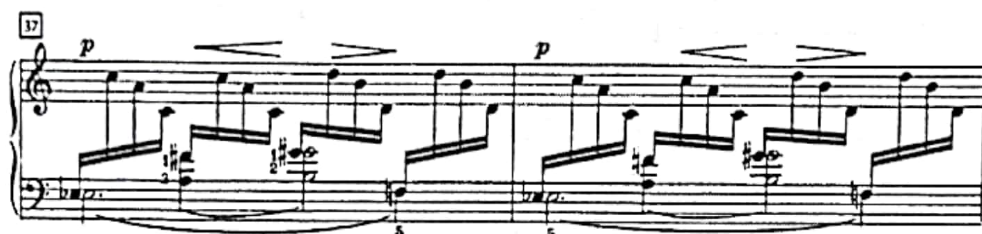
Forma aridă de expunere ce o implică ***toccata*** se echilibrează cu naturalețea ecourilor celor mai populare cântece aparținând folclorului francez pentru copii *Dodo, l'enfant do* (măsurile 1 – 6) și *Nous n'irons plus au bois* (măsurile 75 – 82), a căror linii melodice își află stilizarea într-un ***perpetuum mobile*** plin de efervescență.

O amplă secțiune introductivă (**A** – m. 1 – 74), cu explorarea exclusivă a primului material tematic (măsurile 1 – 6), statornicește inițial culoarea sumbră de *mi minor* cu tendință spre modalul eolian, datorită mobilității pregnante a treptei a VII-a *(re# - re∃),* pentru ca ulterior să moduleze la *fa# major* (măsurile 27 –

33), *do minor* (măsurile 43 – 46), cu o „gravitaţie" puternică spre omonima majoră, şi respectiv, *re≅ major* (măsurile 50 – 52).
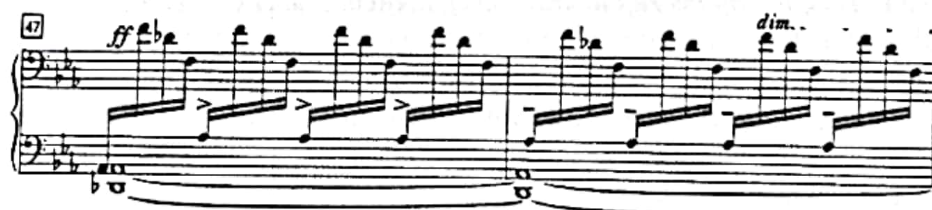
La nivel interpretativ, discursul solicită o perfectă claritate în modalitatea de execuţie, realizată optim printr-un atac ***non-legato.*** Interpretul trebuie să îşi canalizeze efortul spre eludarea tendinţei de opacizare a imaginii sonore. În acelaşi sens, Walter Gieseking recomanda în circumstanţa primelor şase măsuri evitarea completă a efectului de rezonanţă.[1]

Odată cu măsura 37, discursul iniţiază o textură sonoră structurată pe trei planuri evolutive, care necesită a fi conştientizate de către interpret şi, ulterior, „individualizate" în planul execuţiei, printr-o frazare diferenţiată a acestora.



Exemplul 2 - *Jardins sous la pluie,* măsurile 37– 38

Evoluţia armonică a discursului marchează expresiv momentele esenţiale ale tabloului descriptiv, subliniind climaxul primei secţiuni (*ff* – măsura 47) printr-o afirmare imprevizibilă a tonalităţii de *re≅ major,* o „prevestire" a tonalităţii enarmonice de *do# major* care va debuta în secţiunea centrală ulterioară. Dinamica puternică este în mod considerabil amplificată de proiecţia discursului în spaţiul rezonant al registrului grav.



Exemplul 3 - *Jardins sous la pluie,* măsurile 43 – 48

În pasajele de tensionare şi acumulare sonoră, se impune utilizarea unui efect mai amplu de rezonanţă pentru a asigura o imagine sonoră fluidă, dar care, în acelaşi timp, să „conserve" transparenţa naturală a apei prin evitarea mixării progresiilor armonice.

Fragmentul investit cu o funcţie de tranziţie ***(Animez et augmentez peu à peu*** – animaţi şi augmentaţi puţin câte puţin) se distinge prin noutatea spaţiului armonic, cu pasajele sale în tonuri şi tratările cromatice, care preced un scurt moment de acalmie. Figuraţia trilului lent, ce desfăşoară o pedală ***ostinato*** pe dominanta de *sol#,* va îndeplini ulterior rolul de fundal sonor pentru expresia materialului tematic secund (**B** – măsurile 75 – 99) şi, în acelaşi timp, va deţine o importantă funcţie sugestivă la nivelul viziunii conceptuale.

Exemplul 4 - *Jardins sous la pluie,* măsurile 75 – 81

În procesul de circumscriere a secţiunilor constitutive aparţinând structurii macroformale, care corespund în mod coerent diferitelor faze descriptive ale viziunii conceptuale, elementul agogic reprezintă un factor determinant. Astfel, tempo-ul iniţial ***Net et vif*** (Clar şi vioi, cu o recomandare metronomică de ± = 176 – 192) se precipită în ultima parte a secţiunii introductive ***(Animez et augmentez peu à peu*** - animaţi şi augmentaţi puţin câte puţin), pentru a reveni ulterior ***(En se calmant*** – calmându-se) la acelaşi indice valoric, dar într-o formă mai puţin riguroasă ***(Tempo I moins rigouruex),*** precum circumstanţa oferită de imaginea lirică a secţiunii centrale. Episodul reexpozitiv poartă indicaţia reeditării aceluiaşi tempo iniţial, dar cu o nouă menţiune ce se adresează calităţii expresive – ***mystérieux*** (misterios), pusă în valoare în mod suplimentar de registrul extrem grav în care este plasat discursul. **Coda** apare proiectată în stilul virtuoz al unei cadenţe, construind gradat o ascensiune culminantă şi plină de exuberanţă, cu aportul esenţial al indicaţiei ***Tempo-en animant jusqu'à la fin*** (tempo –ul animându-se până la final).

Investigaţiile desfăşurate de Richard Langham Smith pe baza manuscriselor lui Debussy atrag atenţia asupra unei frecvente erori tipografice, potrivit căreia indicaţia de ***cresc.*** din măsura 86 apare plasată deasupra semnului ***legato,*** semnalând astfel o amplificare dinamică a ambelor planuri ale discursului. Biograful menţionează intenţia originală notată în manuscris, conform căreia Debussy, prin plasarea semnului ***cresc.*** în interiorul ***legato*** -ului, se adresează în mod exclusiv liniei inferioare.[2]

Exemplul 5 - *Jardins sous la pluie,* măsurile 85 – 89

Succedând cea de-a treia secţiune a lucrării **(C** – măsurile 100 – 125), cu revenirea primului material tematic *(si minor)* şi o versiune comprimată a secţiunii introductive, **coda** (măsurile 126 – 157) afirmă punctul culminant al lucrării ***(f – cresc. – ff éclatant***, strălucitor), moment conceput în raport cu regulile Secţiunii de Aur.

Exemplul 6 - *Jardins sous la pluie*, măsurile 126 – 133

În circumstanţa construcţiei acestui climax sonor, Walter Gieseking recomanda menţinerea aceluiaşi efect de rezonanţă pe parcursul figuraţiei arpegiale din măsurile 126, şi respectiv, 133.[3]

Coda operează o recapitulare a celor două materiale tematice, reeditate în juxtapunere sau suprapunere, variind spaţiul armonic al expunerii acestora *(mi major* – tema secundă; *sol# minor* – tema întâi în ipostază acordică).

Atmosfera optimistă şi plină de vitalitate, la care contribuie în mod crucial tonalitatea de *mi major* a finalului, alături de fermitatea cadenţei (măsurile 147 – 157) conturează acel tablou consacrat al naturii de după furtună, în care regăsim strălucirea scânteietoare a soarelui ce reflectă pe suprafeţele umede, în timp ce picăturile de ploaie încă se mai alunecă de pe frunze.

NOTE

1. **Joseph Banowetz** – *The Pianist's Guide To Pedaling (pag. 260): „Gieseking also wanted the openings of Jardins sous la pluie and Minstrels, to be played without pedal." – „Gieseking dorea introducerea Grădinilor sub ploaie şi cea a Menestrelilor, să fie interpretate fără pedală (de rezonanţă)."*

2. **Richard Langham Smith** – *Debussy Studies* (pag. 97): *„Analogous misreadings sometimes iron out subtle distinctions between similar bars. A telling example from Jardins sous la pluie' is shown in ex. 4.7, where Debussy's autograph dynamics clearly bring up first the left hand alone, then both hands to climax at bar 88. The engraver - who presumably viewed the visual difference between the two bars as accidental (and would not have liked the* ***crescendo*** *inside the slur, a grave violation of engraving rules) - simply averaged out the two bars, oblivious to the resulting distortion." – „Erori similare încalcă uneori subtile distincţii între măsuri asemănătoare. Un exemplu elocvent din Grădini sub ploaie este indicat în figura 4.7, unde însemnele dinamice originale ale lui Debussy subliniază în mod clar mai întâi mâna stângă exclusiv, apoi amândouă mâinile spre climaxul din măsura 88. Editorul – care după cât se pare a interpretat diferenţa vizuală dintre cele două măsuri ca fiind accidentală (şi nu i-ar fi plăcut* ***crescendo*** *în limitele unei intenţii reduse, o gravă violare a regulilor de tipărire) – a realizat o medie între cele două măsuri, neatent la distorsionarea rezultată."*

3. **Joseph Banowetz** – *The Pianist's Guide To Pedaling (pag. 238): „At bar 126 of Jardins sous la pluie […], Gieseking suggested pedaling the lowest note of the arpeggio and holding it at least into the next bar. Then in bar 133 of the same piece, - Bring out the left-hand three accented quarter triplet notes and hold the pedal from the low E of the first beat for three bars." – „La măsura 126 din Grădini sub ploaie […], Gieseking sugera să se pedalizeze începând de la cea mai coborâtă notă a arpegiului şi să se menţină cel puţin până la măsura următoare. Apoi, în măsura 133 a aceleiaşi piese, - Subliniază cele trei sunete accentuate ale trioletului de pătrimi de la mâna stângă şi ţine pedala de la mi de jos al primului timp pe parcursul a trei măsuri."*

LEGENDA ISTORICĂ ÎN VIZIUNE MUZICALĂ

Ştefan Sebastian Ştribăţ şi **Corin Bălan**
Liceul Teoretic *Dimitrie Cantemir* Iaşi
Prof. coord. **Adriana Turbatu**

Gioacchino Rossini s-a născut în ziua de 29 februarie a anului 1792, în oraşul Pesaro.

El este fiul trompetistului Giuseppe Antonio şi al sopranei Anna Guiardini. Trăind într-un mediu artistic şi dovedind înclinaţii muzicale, micul Gioacchino este îndrumat de părintele său să studieze pianul. La 14 ani, el scrie deja o operă, iar la vârsta de 15 ani devine elev al Liceului de Muzică din Bologna. Renunţă la studii atunci când profesorul său îi spune că ştie destulă carte pentru a putea scrie operă. În următorii aproape douăzeci de ani, Rossini scrie peste 40 de opere.

Rossini se va apropia de cel mai popular gen de operă, opera bufă, atât de iubit de public. Creaţia lui muzicală vine să redea strălucirea operei bufe care, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, încetase să atragă publicul după ce Paisielo şi Cimarosa se retrăseseră. Nu numai opera bufă a avut de câştigat din activitatea lui Rossini, ci şi opera seria. Rossini a reuşit să se impună în viaţa muzicală a Europei, iar creaţiile lui se menţin şi astăzi în repertoriile teatrelor datorită inventivităţii melodice, a personajelor de coloratură care pun în valoare tehnica vocală a artiştilor.

Temele abordate în creaţiile lui lirice sunt defectele umane şi sociale, căsătoria, istoria. Prima sa operă este *Contractul matrimonial* care a văzut luminile rampei la Veneţia în 1810 şi s-a bucurat de succes, deşi Rossini a adus orchestra în prim-plan, diminuând rolul soliştilor. În anul următor, publicul bolognez asista la primul triumf al lui Rossini cu *L'equivoca stravagante*. În 1812 urmează un alt succes *Scara de mătase*. În acelaşi an, Marietta Marcolini, o celebră cântăreaţă a vremii, care cântase deja în operele lui Rossini şi fusese impresionată de talentul lui, îl recomandă Comitetului director al operei La Scala din Milano.

Faima muzicianului se răspândeşte, ajungând până la Neapole, oraşul în care trăia Domenico Barbaia, proprietarul celor două mari teatre lirice. Acesta şi-a dat seama de valoarea şi potenţialul creator al lui Rossini şi s-a deplasat la Bologna pentru a-i oferi acestuia un contract. Rossini a acceptat imediat, fiind impresionat de termenii contractului, care îi oferea siguranţă pentru un timp îndelungat. Prima operă scrisă pentru Barbaia este *Elisabeta, regina Angliei*, care s-a bucurat de un succes răsunător.

In urma acestui triumf, Rossini este invitat să scrie pentru Opera din Roma. Compozitorul scrie *Almaviva*, operă care se va numi puţin mai târziu *Bărbierul din Sevilla*. Această capodoperă a scenei lirice, scrisă în doar 16 zile, a încântat generaţii de spectatori prin comicul de situaţie şi prin inegalabila inventivitate melodică. Interesant este ceea ce mărturiseşte Rossini despre aceasă operă: „Întotdeauna aştept seara dinaintea premierei ca să scriu uvertura. Nimic nu-mi îmboldeşte inspiraţia mai tare decât un copist aşteptând înfrigurat partitura şi un impresar în anticameră smulgându-şi disperat părul din cap. Cât despre *Bărbier*, am găsit cea mai grozavă soluţie: nici măcar nu m-am obosit să-i scriu uvertura, am luat una gata făcută, destinată *Elisabetei*". Au urmat alte succese ca *Cenuşăreasa* şi *Coţofana hoaţă*.

În anii următori Rossini scrie zece opere pentru Barbaia şi în toate va străluci soprana Isabella Colbran. În 1822 Rossini se căsătoreşte cu frumoasa cântăreţă şi pleacă amândoi la Viena. Aici compozitorul îl întâlneşte pe Beethoven şi e neplăcut impresionat de starea materială precară a acestuia. În anul următor, cei doi soţi revin în Italia, la Veneţia, unde Rossini va scrie cea mai lungă lucrare a sa, *Semiramida*, primită de public cu ostilitate. După acest eşec, Rossini hotărăşte să nu mai scrie nimic pentru italieni şi se mută pentru totdeauna la Paris unde e primit cu entuziasm.

La Paris, centrul cultural al Europei la acea vreme, sunt montate câteva dintre operele compozitorului. Rossini compune *Călătoria la Reims*, o cantată dedicată încoronării regelui Carol al X-lea. Impresionat, acesta îi promite tot sprijinul său. Rossini este numit directorul Teatrului Italian din Paris, iar regele îi dăruieşte un contract pentru zece opere. Prima operă din cele zece comandate este, de fapt, ultima lucrare pe care Rossini o va crea: *Wilhelm Tell*. Această capodoperă muzicală, inspirată din istorie, este compusă de Rossini în anul 1829. Wilhelm Tell este o legendă a istoriei, un simbol al eroismului revoluţionar şi patriotic. De numele legendarului erou se leagă un episod în urma căruia, se spune, că a luat naştere naţiunea elveţiană. Prin actul său rebel, Tell a provocat revolta cantoanelor rurale împotriva dominaţiei austriece, revoltă ce a stat la originea independenţei şi unificării lor. Eroul medieval, celebru pentru inegalabila sa iscusinţă şi precizie în folosirea arcului cu săgeţi, a rămas in istorie ca simbol al luptei pentru dreptate.

În secolul al XIV-lea, Elveţia se afla sub dominaţie austriacă. Tiranul Elveţiei, Gessler, îi asuprea pe ţărani supunându-i la mari şi grele biruri, bătându-şi în acelaşi timp joc de ei. Îşi punea pălăria într-un par şi obliga lumea să i se închine. Oamenii nu mai puteau îndura. Wilhelm Tell refuză să se închine pălăriei, iar tiranul Gessler îl arestă pentru nesupunere. Vrînd să-l umilească şi ironizîndu-i talentul de arcaş, tiranul îi spune lui Wilhelm Tell că, dacă va reuşi să ţintescă cu o săgeată un măr pus pe capul propriului fiu, va fi iertat. Tell, fiind un bun ţintaş, reuşeste să depăşească proba dar, cu toate acestea este închis. Destinul face ca, în timpul unei furtuni pe lac, Gessler, aflat în pericol de a se îneca, să fie salvat de Tell. Cu toate acestea, tiranul a continuat persecuţiile. Tell n-a vrut să-şi păteze mâinile omorîndu-l, însă, în cursul unei înfruntări, fiind nevoi să se apere, a trebuit să-l ucidă. Această întâmplare a dezlănţuit revolta elveţienilor care au reuşit să scape de asuprirea imperială.

Evenimentul istoric, devenit legendă, a făcut subiectul dramei *Wilhelm Tell* a lui Schiller, după care Rossini a creat o operă cu acelaşi nume, în 1829, pentru opera din Paris. Uvertura operei conţine patru tablouri. Mai întâi, un grup de cinci violoncele cântă durerea poporului asuprit, după care se dezlănţuie treptat o furtună care provoacă naufragiul de pe lac. Furtuna se potoleşte într-un târziu, urmând un tablou pastoral care redă poezia vieţii sătenilor elveţieni. Se aud cântecele din fluier şi din caval pe care le zic doi păstori dialogând de pe două coline. Urmează apoi cel de-al patrulea tablou, în care se aud semnalele de luptă urmate de calvacada biruitoare.

Opera *Wilhelm Tell* a fost apreciată de mulţi muzicieni: Berlioz, Gounod, Bellini, Donizetti, Bizet, toţi se pronunţă în favoarea operei. Donizetti afirmă: „Actul întâi şi al treilea au fost scrise de Rossini, dar pe al doilea l-a scris zeul muzicii." Bellini socoteşte opera ‚*Wilhelm Tell* o *Divina Comedie* a muzicii.

Uvertura operei rossiniene a devenit atât de populară, încât, peste mai bine de un secol, celebrul Walt Disney va realiza un excepţional desen animat pe muzica italianului. După această operă, Rossini s-a hotărât brusc să nu mai scrie muzică, iar posteritatea nu a găsit încă motivul acestei tăceri. Rossini renunţă la creaţia dramatică, mulţumindu-se să asiste la succesul mereu crescând al *Bărbierului* şi la declinul operi seria.

Muzicianul revine în Italia pentru o perioadă în care se va dedica reformării Liceului Muzical din Bologna şi predării artei cîntului vocal pentru cei mai talentaţi elevi. În 1858, Rossini revine definitiv la Paris unde străluceşte în saloane şi se bucură de plăcerile vieţii. La somptuoasa vilă de la marginea Parisului, Rossini oferea mese bogate, adevărate delicii gastronomice, prietenilor din lumea artistică a vremii. La 13 noiembrie 1868, Rossini se stinge din viaţă. La înmormântarea lui a participat toată lumea bună a Parisului, artişti, cîntăreţi, pictori şi poeţi. La 20 de ani de la moarte, trupul lui Gioacchino Rossini va fi redat Italiei şi reînhumat la Florenţa.

Rolul lui Rossini în istoria operei nu este numai acela de a continua ascensiv genul operei bufe. El are mari realizări şi în cel al operei seria şi totodată are meritul de afi contribuit cu *Wilhelm Tell* la crearea „marii opera franceze"(în franceză, *grand opera*). În genul operei bufe, cea mai mare realizare alui Rossini rămâne *Bărbierul din Sevilla*. În genul operei seria – *Tancred*, *Othello*, *Semiramida*, Rossini conferind orchestrei roluri descriptive, realizând reuşite picturi sonore.

De-a lungul timpului, *Bărbierul din Sevilla* şi *Wilhelm Tell* s-au impus în repertoriile lirice, încît pe la 1950, Rossini era cunoscut doar pentru aceste două celebre opere. Astăzi, pe scenele din întreaga lume sunt interpretate toate operele rossiniene.

Rossini rămâne pentru posteritate cel mai simpatic personaj din galeria marilor compozitori. Jovial, supraponderal, de o lene proverbială, Rossini iubea muzica, mâncarea bună şi viaţa. Se spune despre el ca era atât de leneş încât, dacă o foaie cădea pe jos în timpul procesului de creaţie, compozitorul nu se obosea să o ridice preferând să scrie alta. Despre Rossini, Beethoven spunea : „Ar fi fost un mare compozitor dacă profesorul său ar fi avut grijă să-l bată la fund când trebuie." Acest comentariu, fără indoială, aproape părintesc, arată că Rossini, cu firea lui năstruşnică, reuşise să câştige simpatia genialului compozitor. Gioacchino Rossini dovedeşte prin comentariile despre contemporani să-şi dezvăluie umorul şi fina ironie. Acesta afirmă că „Wagner este un compozitor care are momente minunate în muzica sa , dar sferturi de oră insuportabile."

Gioacchino Rossini impune o nouă viziune asupra operei, în consonanţă cu întreaga lui fire. El nu cade in capcana facilităţii sau rutinei, ci dimpotrivă este un inovator.

Oricare sunt temele abordate în creaţiile lui lirice, glume sau sumbre drame medievale, arta lui Rossini rămâne marcată de ceea ce italienii numesc *vocalita*, adică folosirea vocii ca transmiţătoare privilegiată a emoţiei.

BIBLIOGRAFIE

SBÂRCEA, George - *Rossini sau triumful operei bufe*, Editura Muzicală, Bucureşti 1964

CONSTANTINESCU, Grigore - *Splendorile operei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti,1995

Dicţionar de mari muzicieni, Larousse, Editura Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000

BRATIN, Jack - *Calendarul muzicii unniversale*, Editura Muzicală, Bucureşti 1966

ȘCOALA VIOLONISTICĂ, ÎN CONTEXTUL MUZICAL IEȘEAN

Conf.univ.dr. **Maria Toronciuc**

La Iași, începând cu a II-a jumătate a secolului al XIX-lea și până în zilele noastre, școala violonistică se constituie și își definește personalitatea, prin strânsa legătură cu activitatea învățământului de specialitate, care s-a instituționalizat, parcurgând câteva trepte de afirmare.

Cărturarul Gheorghe Asachi înființează, la 15 noiembrie 1836, *Conservatorul Filarmonic – Dramatic*, care, după o scurtă perioadă de funcționare prin subscripție publică, primește și o importantă sumă din partea Eforiei, conform aprobării Domnitorului Mihail Sturza.

După încetarea activității Conservatorului, în 1839, învățământul muzical s-a desfășurat cu intermitențe, timp de câteva decenii.

Aflat în cel de-al doilea an de domnie, Al.I.Cuza propune cărturarului Mihail Kogălniceanu, ministru ad – interim al Cultelor și Instrucțiunii Publice, în vremea respectivă, înființarea unei școli de muzică și declamațiune. Astfel, la 1 octombrie 1860, ia ființă *Școala de Muzică și Declamațiune*, al cărui Regulament de funcționare prevedea printre alte specializări și funcționarea unei clase de vioară, clasă ce a fost condusă onorific de Teodor T.Burada.

Trebuie amintit aici și faptul că, în perioada 1830 – 1860, la Iași, au concertat violoniștii de renume internațional Hess, E.Neumann, Artột, J.Ghys, A.Arstein, Borer, dar și violoniștii români Gh.Burada, T.T.Burada, L.Wiest și E.Caudella, care preia și conducerea clasei de vioară, în locul lui T.T.Burada, plecat să-și desăvârșească studiile la Paris.

Multe din prevederile Regulamentului emis în 1860, nefiind puse în aplicare, comisia alcătuită din T.Maiorescu, N.Burghele și maiorul Herfnerescu, propune o reorganizare a învățământului artistic muzical și teatral.

Prin decretul nr.1312 din 6 octombrie 1864, domnitorul Alexandru Ioan Cuza aproba *Regulamentul* pentru *Conservatorul de Muzică și Declamațiune*, care a însemnat un pas înainte în ceea ce privește scopul instituțiilor de învățământ muzical și teatral, precum și a principiilor de funcționare și de desfășurare a procesului instructiv-educativ. Se observă o îmbunătățire a activității Conservatorului ieșean, în special din punct de vedere administrativ, datorată în primul rând bugetului acordat pentru funcționare. Se constată o creștere a numărului de discipline, dar și al cadrelor didactice (de la 6 – la 10), se alege un Comitet Muzical cu rol coordonator. În consecință, se observă și creșterea numărului de elevi, de la 38, în anul școlar precedent, la 100, în anul școlar 1864-1865. Sub conducerea directorului Francisc Serafim Caudella, care s-a străduit a crea o atmosferă de emulație și dăruire în activitatea de instruire a elevilor, succesele nu au întârziat să apară. La mijlocul anului școlar 1864-1865, comisia alcatuită din membrii Comitetului Muzical a constatat la examene, așa cum precizează Mihail Cozmei, „destule aspecte pozitive (clasa de *principii* condusă de P.Mezzetti a „*produs o impresie favorabilă*"; la clasa de violină condusă de Ed.Caudella, deși elevii nu au dovedit prea mult talent și progrese deosebite, s-a dedus că "*metoda e bună și profesorul cu siguranță*")". Se observă din aceste aprecieri faptul că la Iași începe a se impune în învățământul muzical o școală violonistică, care se va dezvolta an de an, iar cel care va contribui esențial la consolidarea și afirmarea acesteia, putând fi considerat *fondatorul școlii violonistice ieșene* și, implicit, la afirmarea Conservatorului ieșean a fost Eduard Caudella.

Eduard Caudella (1841 – 1924), fiul lui Francisc Serafim Caudella, format, mai întâi în familie, studiile muzicale fiind începute la Scheia cu tatăl său teorie și solfegii și Paul Hette vioară, le-a continuat apoi la școala violonistică berlineză și pariziană, elev al unor renumiți profesori și violoniști concertiști, precum Hubert Ries (Berlin), Lambert Massart și Delphin Alard (Paris) și perfecționat la școala belgiană a lui

Henry Vieuxtemps. A militat vreme de patru decenii (1861 – 1901), în calitate de profesor de vioară, pentru însuşirea unei tehnici violonistice temeinice, care să fie pusă în slujba unor interpretări expresive, bazate şi pe o bogată cultură muzicală. El însuşi având o tehnică violonistică de mare anvergură, care i-ar fi putut asigura o carieră concertistică demnă de marii solişti ai timpului, Caudella era „adept al unor sonorităţi pline şi expresive, aşa cum apreciază George Pascu, unul dintre ultimii săi elevi, neîndurător şi necruţător în privinţă acurateţei intonaţiei. Caudella, spre deosebire de stilul său romantic *fin de siecle* în compoziţie, profesa un sobru şi olimpian clasicism în privinţa artei violonistice". Extrem de interesante şi de valoroase, în ceea ce priveşte măiestria didactică a profesorului Eduard Caudella sunt, în continuare, observaţiile fostului său elev: „Ceea ce aducea nou şi extrem de valoros în învăţământul violinei, remarca George Pascu, era nu numai exigenţa tehnică şi atitudinea sobră în execuţii, ci acel climat de autentică muzică. Pianist de calitate, Caudella acompania elevii chiar atunci când executau simple game, dând multiple imagini muzicale şi variind acompaniamentele la fiecare repetare. De asemenea, execuţiilor acelor anoste studii de pură tehnică le alătura câte un acompaniament pianistic atât de bogat, încât dinamiza elevii, emoţionându-i, chiar atunci când executau cele mai simple arpegii. Această procedare profund artistică este rodul unei superioare concepţii pedagogice izvorâte din multilaterala sa pregătire". Totodată, Caudella, fiind el însuşi compozitor şi îndrăgind cântecul popular, s-a preocupat şi de îmbogăţirea repertoriul violonistic. „*Fantezia pe cântece populare româneşti* şi *Reîntoarcerea în ţară,* fantezie pentru vioară şi pian, lucrări de debut în care domină stilul epocii – armonizarea facilă a cântecului popular şi variaţiile de virtuozitate – sunt totuşi încercări meritorii pentru tânărul de atunci care se avânta să creeze un repertoriu nou. El este şi autorul a două concerte pentru violină şi orchestră, unul dintre ele fiind dedicat lui George Enescu", consemnează, în continuare, George Pascu. Din păcate, mulţi dintre elevii săi, violonişti remarcabili, nu au avut condiţiile necesare pentru a se dezvolta ulterior şi a se impune în viaţa concertistică, astfel că, pentru a se întreţine, elemente de valoare, aşa cum precizează George Pascu: „fie au luat calea muzicii de divertisment, fie calea profesoratului în centre mici ale ţării unde şi-au năruit toate speranţele. Un Ion Dimitriu, talentat şi remarcabil violonist, a sfârşit ca uitat profesor într-un oraş ca Romanul de altă dată, alţii ca Th.Budallă, Ilie Lazăr sau Vasile Gheorghiu au colindat ţări europene în fruntea unui taraf sau unei orchestre *de salon*. Doar Ath.Teodorini şi, mai târziu, Mircea Bârsan au putut face studii superioare în străinătate dedicându-se ambii carierei didactice. Antonin Ciolan, fost şi el elev al lui Caudella, s-a îndreptat spre activitatea dirijorală, după ce făcuse parte din formaţii de cameră ca violonist sau pianist". În afara activităţii de profesor de vioară, Caudella s-a preocupat intens de organizarea unei orchestre a Conservatorului capabilă să abordeze un repertoriu simfonic şi de concert.

La 1 septembrie 1870 intră în vigoare un nou Regulament de funcţionare a acestor instituţii, care stabileşte clar cele „trei domenii fundamentale ale învăţământului muzical: *studiul muzicii vocale* (care cuprinde cântul şi „declamaţiunea lirică – în formularea de astăzi „clasa de operă"), *studiul muzicii instrumentale* (în componenţa căruia figurează ca subsecţiuni: pianul, instrumentele cu coarde şi instrumentele de suflat), *studiul compoziţiei muzicale*". Se constată astfel, în perioada 1870 – 1890, o vizibilă îmbunătăţire a situaţiei Conservatorului ieşean, atât din punct de vedere material, datorită subvenţiilor care au contribuit la achiziţionarea de material didactic (partituri, lucrări de muzicologie) şi instrumente, cât şi a spaţiului de învăţământ mai corespunzător. A existat, totodată, posiblitatea păstrării, dar şi atragerii unor profesori de valoare, clasa de vioară fiind condusă, însă, în continuare de Eduard Caudella, care cultivă cu insistenţă repertoriul didactic bazat pe studiile de „Sitt, Kayser, Kreutzer", cărora, aşa cum am mai amintit, le adăuga un acompaniament pianistic bogat şi deosebit de expresiv. În privinţa repertoriului individual, aşa cum consemnează Mihail Cozmei, „Eduard Caudella nu este adeptul parcurgerii unui mare număr de partituri, în schimb insistă pe însuşirea temeinică, minuţioasă a lucrărilor abordate".

În septembrie 1893, când la vârsta de 52 de ani, primeşte decizia de numire în funcţia de director al Conservatorului ieşean, Eduard Caudella, era o personalitate recunoscută şi preţuită a vieţii muzicale: profesor cu o îndelungată şi prolifică activitate, dirijor şi animator al vieţii muzicale ieşene. Important este de remarcat faptul că, Eduard Caudella girează în continuare clasa de vioară, dar îşi pregăteşte şi un continuator în persoana lui Athanasie Theodorini, care îi va succeda la această catedră după pensionarea sa, în anul 1901.

Athanasie Theodorini (1871 – 1927) s-a impus în viaţa muzicală ieşeană atât ca interpret, cât şi printr-o fructuoasă activitate pedagogică. După studiile realizate, mai întâi la Iaşi, apoi în străinătate, este

numit în 1901 la catedra de vioară a Conservatorului ieşean, mai întâi profesor suplinitor, din 1904 devenind profesor titular. Foarte repede, Theodorini se va impune ca o personalitate de frunte a vieții muzicale ieşene, contribuind la creşterea exigenței artistice a manifestărilor muzicale, atât în producțiile interne, cât şi în concertele externe. În ceea ce priveşte pedagogia viorii, aşa cum este caracterizat în *Hronicul muzicii ieşene*: „... el este un demn urmaş al lui Caudella, fondatorul şcolii violonistice ieşene. Format la şcoala germană, Theodorini este adeptul, ca şi maestrul său, al execuției riguroase, punând accent asupra controlului sever al sonorității instrumentale. Deşi în ceea ce priveşte convingerile sale pedagogice, ele se situau pe linia trasată de Caudella privind acuratețea tehnică şi atitudinea sobră în interpretare, spre deosebire de profesorul său, care recomanda cântul non vibrato, Theodorini lăsa mai mult pe elevii săi să coloreze expresia violonistică şi să dinamizeze discursul muzical prin dozarea judicioasă a vibrato-ului. În plus, el urmărea o programă analitică mai minuțios concepută, în sensul de a parcurge studiile tehnice în mod gradat, spre a ajunge pe nesimțite la un nivel tehnic ridicat". Om de o deosebită delicatețe şi bunătate, Athanasie Theodorini „trata elevii cu deosebită blândețe şi afecțiune, metode sigure de insuflare a convingerilor sale şi de transmitere a principiilor sale artistice". Abilitățile profesionale, dar şi natura calităților sale umane l-au impus pe Theodorini în sufletele tuturor celor care au lucrat cu el. Din păcate, caracterizat ca „fiind de la natură o fire timidă", Theodorini nu a putut să-şi învingă întotdeauna tracul de scenă, fiind nevoit să renunțe la cariera de concertist, rămânând doar la catedră. A făcut însă multă muzică de cameră, în formații de duo, cvartet sau de trio, dinamizând viața muzicală a Iaşului. A cântat în cvartet cu artişti consacrați (celistul Moldrich), dar şi cu elevi (violonistul M.Barbu şi Jean Bobescu, violă), în duo cu tânărul pianist Antonin Ciolan. Într-o formație de trio, împreună cu profesorii Ilie Sibianu şi Nicolae Theodorescu, Athanasie Theodorini este adeptul diversificării ariei repertoriale pentru a se putea realiza în fiecare stagiune mai multe concerte, acestea fiind precedate de conferințe susținute de A.D.Xenopol, N.A.Bogdan, I.Găvănescu. Aşa cum se precizează în *Hronicul muzicii ieşene*: „La o şedință literar-artistică (5 noiembrie 1910), după conferința lui Gh. Ghibănescu, a fost interpretat *Cvartetul cu pian* de Caudella, cât şi ciclul de piese pentru pian *Davidsbündler* de Schumann". Muzician plin de inițiativă şi în planul organizării vieții muzicale, Theodorini este numit în anul 1907 directorul Conservatorului, funcție pe care a deținut-o timp de patru ani, perioadă în care a dirijat şi orchestra şcolii. Tot lui Theodorini îi revine meritul de a fi constituit prima formație camerală profesionistă care a activat la Iaşi – *Cvartetul Theodorini*.

În viața artistică ieşeană din primul deceniu şi jumătate al secolului XX, Conservatorul este prezent tot mai pregnant, fie prin concertele camerale, fie prin ansambluri muzicale alcătuite din elevi sau din profesori sau chiar din elevi şi profesori, care atrăgeau un public numeros. Între anii 1904 – 1916, elevii Conservatorului ieşean prezintă în fiecare an şcolar între 3 şi 5 producții artistice, la care se adaugă microstagiunile orchestrei simfonice, directorii din această perioadă, Al.Aurescu, Ath. Teodorini şi, mai ales, Enrico Mezzetti, orientând munca profesorilor de la clasele instrumentale spre un repertoriu care să depăşească nivelul limitat doar la examenele periodice.

Şi în continuare, viața muzicală a Iaşului depindea de activitatea Conservatorului. În anul 1912 la direcția Conservatorului revine Enrico Mezzetti care reîncepe lupta pentru completarea catedrelor cu profesori de specialitate în vederea creării unei orchestre stabile. Sunt primiți în rândurile cadrelor didactice absolvenți bucureşteni (Gheorghe Ionescu – clarinet, Ion Vasilescu – fagot), dar sunt promovați şi ieşenii: Antonin Ciolan, Sofia Teodoreanu, Alexandru Zirra. Tot mai mulți elevi ai Conservatorului se afirmă pe podiumul de concert, inclusiv ai clasei de vioară: **Mircea Bârsan, Vasile Filip, Alexandru Garabet, Constantin Lazăr** etc.

În ultimii ani ai primului război mondial, Iaşul devine, prin strădania marelui artist-patriot George Enescu, şi "marea scenă a artei româneşti". În condițiile grele şi încordate ale războiului, Enescu a reuşit să adune în jurul său muzicienii Iaşului, majoritatea profesori, elevi şi absolvenți ai Conservatorului de Muzică şi Declamațiune, dar şi pe cei refugiați, obținând moblizarea lor pe loc. A alcătuit, astfel, o orchestră simfonică de excepțională valoare, cu care în memorabila stagiune 1917 -1918, a susținut 20 concerte, la care s-au adăugat un concert de binefacere şi un concert în onoarea lui Eduard Caudella (cu lucrări din creația compozitorului ieşean). A fost o stagiune care a însemnat un moment de referință în viața muzicală ieşeană prin concertele de un nivel artistic nemaiîntâlnit la Iaşi până în acel moment. Printre artiştii promovați ca

soliști de George Enescu în aceste concerte s-au numărat și elevi și absolvenți ai Conservatorului ieșean, violoniștii **Vasile Filip** și **Mircea Bârsan** fiind mult apreciați, atât de maestrul Enescu, cât și de public.

După plecarea lui George Enescu și a celorlalți muzicieni refugiați, activitatea muzicală nu este întreruptă, dimpotrivă, înainte de a părăsi Iașul, marele artist asistă la 7 octombrie 1918, la constituirea, din inițiativa violonistului Mircea Bârsan, a Societății simfonice „George Enescu". Ca președinte al acestei societăți, George Enescu primește și conducerea onorifică a *Conservatorului de Muzică și Declamațiune*, păstrând în continuare strânse legături cu profesorii și elevii acestei instituții, a cărei activitate, se desfășoară într-un climat de seriozitate și profesionalism.

Totuși, câteva schimbări ale conducerii și ale unor cadre didactice au produs unele perturbări în procesul de învățământ. Este exemplul clasei de vioară, unde la mijlocul anului școlar 1922, profesorul Mihai Barbu este înlocuit de violonistul Nicolae Zadri, o prezență efemeră, însă, în viața muzicală a Conservatorului. Mihai Barbu, un element de mare valoare, a fost, din păcate, suspendat, atât din învățământul artistic, cât și din orchestra Societății Simfonice „George Enescu" datorită manevrelor obscure ale unor persoane oficiale care conduceau din umbră viața muzicală.

Urmaș al vestitului Barbu Lăutaru, al cărui talent l-a moștenit, așa cum comentează Melania Boțocan și George Pascu, **M.Barbu** a fost unul dintre remarcabilii elevi ai profesorului Athanasie Theodorini.

Absolvent al Facultății juridice și cu studii de specializare făcute la Academia de muzică din Berlin, M.Barbu a fost mereu prezent în viața muzicală a orașului. Încă de când se afla pe băncile școlii, cânta în cvartetul lui A.Theodorini, la vioara a doua, la concertele orchestrei conservatorului, uneori apărând ca solist .... Apare și în formația de cvartet, de pe lângă Societatea Simfonică, alături de I.Ghiga, Jaques Pasmantirer și F.Breviman sau, însoțit de Ciolan, la diferite manfiestări artistice pe scenele Ateneului Tătărași și Teatrului Național, Cercului Militar sau în diferite saloane particulare". Mihai Barbu se va mulțumi cu catedra de muzică instrumentală de la Liceul internat și de la Școala Normală de Învățători „Vasile Lupu". La ambele școli, Mihai Barbu, cu dăruire și pasiune s-a dedicat și predării viorii, transmițând multor elevi fiorul marii muzici (pe unii dintre ei îndrumându-i spre o carieră muzicală: Dinu Niculescu, George Manoliu, Florin Dimitriu), organizând, totodată, ansambluri orchestrale cu care a realizat reale performanțe artistice și cu care a cântat nu numai la serbările școlare, ci chiar pe scena Ateneului Tătărași.

La rândul său, înlocuitorul lui Mihai Barbu, **Nicolae Zadri**, elev al renumitului pedagog al viorii Leopold Auer de la Petersburg și al profesorilor Prill și Rosé, de la Academia de muzică din Viena, „solist concertist, ireproșabil ca tehnică și selecție repertorială", cum este caracterizat de George Pascu, chiar dacă a avut o prezență efemeră în viața Conservatorului ieșean, a fost „nu numai un îndrumător abil în arta instrumentală, ci și un artist ce-și crează emulii". După debutul la Viena și un turneu în Rusia, Zadri este numit concert maestru și dirijor al Operei din Odessa. În această calitate, primește la 9 februarie 1921 invitația de a cânta ca solist, *Concertul pentru vioară si orchestră* de Ceaikovski, împreună cu Orchestra Societății Simfonice „George Enescu" sub bagheta lui Antonin Ciolan, iar după două luni, în aprilie 1921, este numit concert-maestrul Orchestrei Societății Simfonice ieșene și profesor de vioară si teorie și solfegii la Conservator. Din 1923, Zadri onorează însă multe angajamente ca solist concertist, luându-și concediu de la Conservator. Este înlocuit, în acest timp de un tânăr absolvent, violonistul Alexandru Garabet, până în 1924, când Nicolae Zadri își dă demisia. Chiar dacă perioada în care a activat la Iași a fost scurtă, prezența lui Nicolae Zadri a avut, se pare, o importanță considerabilă pentru viața muzicală, deoarece având un consistent repertoriu violonistic - concertele de Mendelssohn-Bartholdy, Bach, Beethoven, Brahms, Bruch, Ceaikovski - a cântat toate aceste concerte împreună cu orchestra ieșeană. De asemenea, a făcut multă muzică de cameră, fie în sonate pentru vioară și pian, fie ca prim violonist al cvartetului în care îi avea ca parteneri pe I.Ghiga, Eugen Coca și Flor Breviman, parcurgând o imensă literatură camerală în interpretări de înaltă ținută artistică. După plecarea din Iași, a funcționat un timp la Conservatorul din Atena, apoi va străbate toată lumea, cu turnee de concerte. În Iași, așa cum este consemnat în „Opinia" din 9 noiembrie 1932, va reveni în noiembrie 1932, când va cânta cu Radu Constantinescu într-un recital *Sonata pentru violină și pian* de Zirra și *Arie* de Castaldi. În 1924, după o perioadă cu foarte dese schimbări („șase directori în șapte ani"), direcțiunea Conservatorului este încredințată profesorului Nicolae Theodorescu, care a reușit să imprime o

atmosferă de seriozitate şi disciplină, să atragă noi cadre, bine pregătite, să ofere o mai mare stabilitate a catedrelor.

La catedra de vioară, cei doi titulari: **Ludwig Acker** (1924) şi **Mircea Bârsan** (1926) vor continua tradiţia unei temeinice tehnici violonistice făurită de Eduard Caudella şi de elevul său Athanasie Theodorini, impunând însă şi o manieră mai concertantă.

O personalitate cu o superioară pregătire muzicală, un profesor cu larg orizont cultural, care s-a impus în viaţa muzicală ieşeană, preocupat la rându-i de transmiterea unei înalte exigenţe profesionale şi artistice elevilor, care trebuie amintită, a fost **Ionel Ghiga**. Violonist cu abile calităţi solistice, stăpânind o bogată literatură concertantă („concertele pentru vioară de Mendelssohn, Bach, Beethoven, Brahms, Ceaikovski") Ionel Ghiga a activat, o scurtă perioadă, din păcate doar ca profesor suplinitor de vioară, având însă o valoroasă concepţie în ceea ce priveşte interpretarea motivată artistic. În 1931 i s-a încredinţat şi predarea cursului de muzică de cameră şi a cursului de istoria muzicii. A avut, de asemenea o prodigioasă activitate artistică ca membru al unor formaţii camerale, de cvartet sau duo cu pian, dar şi ca dirijor al orchestrei Conservatorului. A fost şi un ascuţit condei, susţinând în presa vremii vehemente polemici, militând pentru exigenţă şi probitate profesională, de asemenea, a realizat interesante şi pline de un bogat conţinut de idei conferinţe, în Aula Universităţii ieşene sau la Conservator, „într-un limbaj atrăgător prin umorul său de calitate". Din păcate, cu toate calităţile sale, Ionel Ghiga, din varii motive, nu a putut prinde rădăcini la Conservatorul ieşean, fiind nevoit să plece la Bucureşti. În Iaşul perioadei interbelice, apreciat în 1934 de Jules Romains, venit în vizită împreună cu N.D.Cocea, drept „Oxfordul românesc", alături de mari personalităţi ale vieţii universitare, literare şi ştiinţifice, se remarcă şi muzicieni de clasă, mari spirite, care au avut o deosebită contribuţie la înălţarea culturii româneşti în anii de după cumplitul război modial. Cadrelor didactice mai vechi li se vor alătura alte nume noi: Eliza Ciolan, (pian), Vasile Rabega (canto), Gavriil Galinescu (teorie şi solfegiu), Alexandru Zirra (revine la catedra de armonie). De-a lungul a două decenii, Conservatorul ieşean, atât în secţia muzicală, cât şi în cea teatrală, a pregătit artişti care s-au impus nu numai pe scenele ţării, ci şi peste hotare.

În ceea ce priveşte şcoala violonistică ieşeană, ea continuă valoroasa tradiţie a şcolii franco-belgiene, încetăţenită de Caudella şi continuată de Athanasie Theodorini, care accentuase severa disciplină tehnică a şcolii germane. La rândul lor, Ionel Ghiga şi Mircea Bârsan, promovează intens literatura concertantă franceză. După moartea lui Athanasie Theodorini, în 1927, catedra sa a fost preluată de Ludwig Acker, absolvent al Conservatorului ieşean, cu studii şi la Viena, care a vădit înclinaţia de a crea o şcoală violonistică proprie, prin procedee menite să conducă la obţinerea unei sonorităţi ample. „O solidă şcoală violonistică va impune în învăţământul ieşean, Alexandru Garabet, aşa cum afirmă George Pascu, un contemporan al maestrului.

Alexandru Garabet, absolvent al Conservatorului local, după care studiază cu renumitul pedagog ceh Fr.Ondricek, la Conservatorul din Praga. Garabet optează pentru sinteza între tehnicitate şi rigorismul şcolii cehe, pe de o parte şi eleganţa şi rafinamentul şcolii franceze, pe de altă parte, iar în privinţa expresiei pledează pentru un patos reţinut". Totuşi, cu prezenţa profesorului Alexandru Garabet, în Conservatorul ieşean şcoala germană începuse sa se instaureze tot mai pregnant, ţinând cont de faptul că şcoala cehă era subsumată întrucâtva şcolii germane.

În 1939, la catedra de vioară este numită şi **Lucia Burada**, fiica marelui muzicolog T.T.Burada, cu intensă activitate muzicală în formaţii camerale şi în orchestra Filarmonicii ieşene.

În domeniul muzicii de cameră nu numai elevii activează intens, ci şi profesorii. La sfârşitul anului 1937 se remarcă numele profesorului şi pianistului Radu Constantinescu care încheagă o nouă formaţie camerală împreună cu colegii Alexandru Garabet şi Nicolae Theodorescu dorind permanentizarea genului cameral în viaţa muzicală ieşeană, prezentând publicului integrala *Sonatelor pentru vioară şi pian* de Beethoven (Al.Garabet, Radu Constantinescu), dar şi trio-uri, cvartete şi cvintete, cvartete cu pian din literatura universală, cu aportul şi a altor muzicieni: H.Popescu, D.Ungureanu, I.Fotino, N.Broşteanu. L.Acker, Em.Elenescu, M.Iarosevici.

Spre finalul celui de-al doilea război modial, când frontul s-a apropiat de Iaşi, la 1 martie 1944 Conservatorul a fost evacuat la Făget, în Banat, de unde a revenit în luna mai 1945. Un an de refugiu a

însemnat o grea încercare pentru instituţiile muzicale ieşene, care au început a-şi reveni însă printr-o muncă asiduă, plină de pasiune şi prin dorinţa de revitalizare a artei sunetelor. Director al Conservatorului instalat într-o clădire din Calea Universităţii nr.8, este numit profesorul de clarinet Nicolae Broşteanu. Profesorii Alexandru Garabet, Radu Constantinescu, Serafim Antropov, etc. reiau, totodată, concertele de muzică de cameră şi concertele în colaborare cu Filarmonica .

O etapă importantă a învăţământului muzical, nu numai ieşean, ci din întreaga ţară, începe, însă, odată cu reforma învăţământului din 1948. În toamna anului 1948, *Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică* fuzionează cu *Şcoala de Arte Frumoase*, constituind *Institutul de Artă* cu trei facultăţi aferente: muzică, teatru şi arte plastice, rector fiind numit profesorul Achim Stoia, cadrele didactice fiind remunerate la fel ca şi colegii lor de la celelalte instituţii de învăţământ superior. Lipsa unui învăţământ muzical elementar şi mediu a îngreunat însă activitatea Institutului de Artă, deoarece nu se puteau recruta doar candidaţi la un nivel corespunzător unui învăţământ superior de artă. A fost, se pare, unul dintre motivele principale invocate de autorităţi pentru desfiinţarea Institutului de Artă, care şi-a închis porţile la 1 noiembrie 1950, „Zi de doliu pentru Iaşul cultural, pentru Moldova", aşa cum consemna Rectorul acestei instituţii, profesorul Achim Stoia.

Viaţa muzicală a Iaşului nu a încetat însă să existe, ci, cu destule eforturi, a cunoscut o treptată îmbogăţire şi ascensiune, chiar dacă multe personalităţi muzicale, profesori de elită, au părăsit Iaşul. Nici dorinţa de a se relua activitatea într-o instituţie muzicală de rang universitar nu a încetat şi nici lupta pentru împlinirea ei. Astfel, la 1 octombrie 1960, *Conservatorul de Muzică „George Enescu"* şi-a redeschis porţile în clădirea din str. Cuza Vodă nr.29. Corpul profesoral a fost refăcut de rectorul Achim Stoia, atât din profesorii care activaseră înainte de 1950, cât şi prin atragerea unor tineri absolvenţi de la Conservatoarele din Bucureşti şi Cluj. O nouă şi efervescentă viaţă muzicală înfloreşte la Iaşi prin prezenţa Conservatorului în ansamblul vieţii culturale ieşene cu recitaluri şi concerte. Nivelul profesional şi artistic tot mai exigent, la cote tot mai înalte, se remarcă, an de an, prin succesele studenţilor şi cadrelor didactice în confruntările de nivel naţional (la concursuri de interpretare şi creaţie) şi, după 1990, şi internaţional, prin manifestările *„Vacanţelor muzicale"*, un original festival estival studenţesc, organizat între 1972 – 1992, la Piatra Neamţ, în exclusivitate de Conservatorul din Iaşi, cât şi la alte festivaluri, turnee în ţară şi peste hotare.

În ceea ce priveşte clasa de vioară, activitatea acesteia s-a continuat iniţial cu cadre didactice care au activat la finele perioadei interbelice – violoniştii Alexandru Garabet şi Lucia Burada, cărora li s-au alăturat violoniştii Gheorghe Sârbu şi Leonid Popovici, membri ai Orchestrei Simfonice a Filarmonicii „Moldova", care s-au impus prin puterea exemplului, printr-o severă disciplină şi o deosebită probitate profesională bazată pe concepţia că doar o tehnică violonistică foarte bine formată poate conduce la interpretări de autentică expresivitate.

Violonistul **Gheorghe Sârbu**, absovent al Conservatorului din Chişinău, a adus în pedagogia violonistică o nouă orientare, cea a şcolii ruse provenită de la Leopold Auer (Şcoala de la St.Peterburg) prin profesorul său Marc Pestner. Aşa cum observau George Pascu şi Melania Boţocan: "Mai puţin empirică decât tradiţionala şcoală franco-belgiană, care deţinea primatul în viaţa muzicală ieşeană, şcoala lui Auer – Pestner se caracterizează prin urmărirea minuţioasă a tuturor elementelor anatomice care constituie aparatul psihomotor. Chiar de la primii paşi, stabileşte o corectă mânuire a viorii şi a arcuşului în cadrul unei perfecte integrări a instrumentului în contextul anatomic al executantului. Totodată, îşi propune realizarea unei identităţi între gândire, afect şi mişcare, astfel ca pe baza unui impact fizic cu vioara şi arcuşul să se obţină expresia muzicală adecvată textului parcurs. Această şcoală implică o mare dăruire din partea profesorului în procesul formării noilor muzicieni". Profesorul Gheorghe Sârbu a activat cu multă dăruire şi competenţă, cu reală participare afectivă la realizările sau neîmplinirile elevilor şi studenţilor săi.

La rândul său, format la aceeaşi şcoală violonistică de la Chişinău, elev al lui M.Pestner şi Gh.Pavlov, **Leonid Popovici** a continuat studiul viorii la Conservatorul de Muzică şi Artă Dramatică „George Enescu" din Iaşi (1946-1947; 1949-1950), apoi la Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti (1962-1965), dar reîntorcându-se la Iaşi, a continuat aceeaşi frumoasă tradiţie a seriozităţii şi pasiunii în activitatea de mentor al viitorilor violonişti, formând tineri virtuozi care s-au afirmat în ţară şi peste hotare.

Formaţia mea, ca artist – instrumentist şi pedagog al viorii, ca de altfel şi a multor alţi colegi, s-a conturat şi s-a dezvoltat, în primul rând datorită insistenţei cu care profesorul Leonid Popovici s-a aplecat

asupra activității mele în domeniu. Întotdeauna a insistat asupra stăpânirii și aprofundării tehnicii de bază a viorii, ca mijloc necesar și obligatoriu de redare a conținutului expresiv a lucrărilor studiate și interpretate în public. Nici o problemă tehnică sau artistică, generală sau particulară a unui studiu sau a unei piese, nu era trecută cu vederea: pentru rezolvarea acestora, ne recomanda exact bibliografia sau materialul de studiu necesar, dar ne supraveghea atent și studiul individual. Pe fiecare din elevii și studenții săi, îi conducea în alegerea acelui repertoriu, care să se plieze pe particularitățile posibilităților tehnice și a înzestrării fizice și psihic – emoționale. Și astăzi, ca pedagog, îmi raportez modul de desfășurare a lecțiilor, rezultatele obținute, la modelul pe care mi l-a lăsat profesorul meu. Și astăzi, mă minunez de felul în care domnia sa reușea să parcurgă etapele lecțiilor, astfel încât toată problematica să fie asimilată, iar obiectivele propuse să fie atinse.

Ulterior, alte cadre didactice venite de la Cluj și București s-au impus în activitatea didactică și artistică a Conservatorului și a Iașului: violoniștii **Ștefan Lory** și **George Hamza**, care au îndrumat cu dăruire și înalt profesionalism alte și alte generații de valoroși artiști instrumentiști.

Unii dintre absolvenții claselor de vioară au fost la rândul lor, de-a lungul anilor, cooptați în rândurile corpului profesoral (titulari: **Bujor Prelipcean, Anton Diaconu, Maria Toronciuc**) sau în calitate de colaboratori ai Conservatorului „George Enescu" și în prezent ai Universității de Arte „George Enescu" (**Ioan Morna, Adrian Anania, Angela Dumitrașcu, Elena Mâțiu-Foca, Viorica Cristian, Marcian David** și alții).

La îndrumarea și formarea tinerilor violoniști, care aspirau la continuarea studiilor în învățământul universitar din diferitele centre ale țării sau de peste hotare, și-au adus o merituoasă contribuție profesorii: **Calistrat Catargiu, Mihaela Lazăr, Viorica Tănase, Natalia Epure, Sabina Atanasiu, Maria Bart, Maria Iftimie, Tamara Gherghina, Elena Ovănescu, Veronica Rotar, Suzana Eva.**

Strânsa colaborare a cadrelor didactice din învățământul preuniversitar și universitar a contribuit la formarea multor generații de violoniști (artiști – instrumentiști și pedagogi), care își desfășoară o prodigioasă activitate atât în orchestrele filarmonicilor și teatrelor de operă naționale și din străinătate, cât și în instituțiile publice de învățământ artistic preuniversitar și universitar.

BIBLIOGRAFIE

BOȚOCAN, Melania, PASCU,George - *Hronicul muzicii ieșene*, Editura Noël, Iași, 1997;

BREAZUL, George - *Învățământul muzical în Țara Românească* (La împlinirea a 90 de ani de la înființarea Conservatorului de muzică și declamațiune din București), *Supliment 6-7-8, Revista Muzica*, București, 1955;

BREAZUL, George - *Educația și instrucția* în *Muzica românească de azi*, Cartea sindicatului artiștilor instrumentiști din România, Editată de P.Nițulescu, București, 1939;

BURADA, Teodor, T. - Cercetari asupra Conservatorului Filarmonic – Dramatic din Iasi (1836-1838) in *Opere*, Vol.I, Editura Muzicală, București, 1974;

COZMA, Octavian, Lazăr - *Hronicul muzicii românești,* Vol.II, III, IV, Editura Muzicală, București, 1974, 1975, 1976;

COZMEI, Mihail - *125 de ani de învățământ artistic de stat, 1860 – 1985, Iași*, 1985, Conservatorul „George Enescu";

COZMEI, Mihail - Pagini din istoria *învățământului artistic din Iași, 1860 – 1990,* Academia de Arte „George Enescu" Iași;

COZMEI, Mihail - *Existențe și împliniri*, Dicționar biobibliografic domeniul: MUZICA, Universitatea de Arte „George Enescu", Iași, 2005;

PASCU, George - *100 de ani de la înființarea Conservatorului de Muzică „George Enescu",* Iași, 1964;

PASCU, George - *Muzicienii Iașului*, Editura Muzicală, București, 1987.

SAVA, Iosif

FUNDAMENTUL ETIC ÎN ARTA MUZICALĂ

Prof. **Trofin Simona Petronela**
Liceul Teoretic *Mihai Eminescu* Iaşi

Ce este arta? Arta inseamna senzatie, inspiratie, sentiment, tot ceea ce tine de sensibilitate. Dar nu in mai mica masura, displina intelectuala, refuz si sacrificiu al tuturor tendintelor care l-ar instraina pe artist de framantarile reale ale epocii si societatii sale. E un aspect in care atitudinea morala a responsabilitatii se impune creatiei artistice ca o norma fundamentala, sporindu-i valoarea si eficacitatea umana.

Dar pentru aceasta i se mai cere artistului un lucru : a se cunoaste si a se perfectiona pe sine. "Fii tu insuti fara incetare"-spunea Goethe- "sa faci din tine insuti cea mai nobila creatura". "Si apoi", adauga Goethe, "fa ce vrei". " Fii tu insuti" i s-a recomandat in atatea randuri omului si sfatul nu e mai putin valabil pentru artist : cultiva-ti eul tau autentic, fa-l sa vibreze in coardele lui cele mai adanci si atunci vei putea comunica tot ceea ce vrei semenilor tai.

Filosofia si arta nu se exclud, ci ambele participa solidar in desfasurarea aceluiasi efort de cunoastere, de aprofundare a experientei umane.

In acelasi timp, filosofia nu poate fi identificata cu creatia artistica asa cum a gandit Keyserling sau Valery. Confuzia valorilor e primejdiaosa. Dar exista posibilitatea de a intelege aceasta relatie in sensul unei rodnice apropieri, in masura in care creatia filosofica poate sa insemne altceva si mai mult decat produsul unor exercitii formale si impersonale ale intelectului speculativ.

Trebuie recunoscuta valoarea morala a artei a fortei ei de iradiatie etica. Cel care o contempla sau o asculta are impresia ca e transportat intr-o lume superioara, reala si ireala in acelasi timp, in timp ce artistul este un interpret si mijocitor al legaturii dintre individ si umanitate. Poporul grec a avut intuitia profunda a acestei eficacitati morale a artei, atunci cand cerea poemelor homerice sa-l invete a se cunoaste pe sine si a se fortifica sufleteste. Ideile, sentimentele, simbolurile vehiculate in operele de arta au exercitat o profunda actiune morala cu efecte mult mai adanci si mai durabile decat ar fi fost obtinute prin jocul intereselor sau prin metode de constrangere .

Intreaga noastra gandire si cunoastere se realizeaza prin semne, care in limbajul muzical reprezinta ansamblul mijloacelor specifice de exprimare. Muzica, ca orice arta, are un limbaj special care exprima in chip particular existenta, capacitatea superioara de a-i surprinde si dezvalui esenta, de a asigura comunicarea inclusiv in orizontul transfigurarii ideale a existentei.

Muzica este un limbaj pur al gandurilor, al sentimentelor, trezeste emotii si sentimente nebanuite, determinand mai mult decat orice arta dinamismul complex al sufletului. Prin intermediul operei muzicale, omul are ocazia de a se instala in punctul de vedere al celuilalt folosind un limbaj cu o forta mare de penetrare si de relationare umana, sugerand cu sinceritate, cu naturalete viata sufletului omenesc.

Muzica da expresia cea mai convingatoare a dublei naturi a omului
(asupra careia a insistat autorul ''criticii ratiunii pure''), reusind sinteza fenomenalului, sensibilului, inteligibilului. Marea muzica rezista si impresioneaza tocmai prin convergenta ce o realizeaza intre idee si forma, in care aceasta se organizeaza si se exprima. Trecand prin simturi, de la primele impresii se face o depasire a conditiei naturale, ce inseamna afirmarea valorii spirituale, a omului ridicat la nivelul meditatiei si intelegerii. Dincolo de nivelul de suprafata, de primul contact, e startul adanc al esentei, datorita caruia muzica fiinteaza si impresioneaza.

Sunt numerosi factorii care concura la realizarea imaginii muzicale si care se cuvin a fi deslusiti in semnificatiile cele mai ascunse. De pilda, de-a lungul evolutiei omenirii se considera ca muzica are o putere

supranaturala, fiind folosita in operatii magice, de vindecare, de purificare sufleteasca si trupeasca sau cu ajutorul muzicii se poate face trimitere la un anumit context social-istoric.Muzica poate impresiona numai daca exista contactul spiritual adecvat al operei cu subiectul uman careia se adreseaza, ceea ce presupune o anumita experienta in aceasta arta a sunetelor.

Comunicarea muzicala are loc in temeiul imaginilor muzicale, plasmuiri sonore cu un grad mare de nedeterminare, de vag, confuzie, ce face atat de dificila interpretarea acestei arte. Imaginile muzicale genereaza in constiinta celui care asculta muzica idei si sentimente, atitudini si reactii, in ele fiind continuta uluitoarea problematica ce poate fi exprimata de muzica. Unele muzici sunt mai bogate prin ele insele in sugestii, altele, mai putin. Intervine ascultatorul cu facultatile sale, cu propria zestre sufleteasca, cu imaginatia, gandirea, trairea emotional-afectiva, cu puterile sale in planul semnificarii de valoare personala. Fireste, fiecare dintre subiectii implicati in actul muzicii vine cu ceea ce are propriu, traind si judecand opera muzicala la scara propriilor capacitati si valori.

Arta muzicii este limbaj, data fiind functia ei de comunicare, in perspectiva careia operele muzicale se prezinta ca ''fapte de comunicare'', dincolo de care deslusim un sistem de semnificare. Intr-un atare context, opera o desemnam, in genere, ca text sau discurs, in orizontul semioticii insemnand un sistem de semne aflate in interrelationare si dezvoltand semnificatii. In limitele comunicarii muzicale deosebim : creatia propriu-zisa, transmiterea si receptarea, subiectii protagonisti fiind autorul si interpretul executant pe de o parte, si auditoriul pe de alta parte.

Comunicarea constituie una dintre necesitatile profunde ale omului, presupunand transmiterea si receptarea gandurilor, ideilor, credintelor, sentimentelor, dorintelor. Procesul comunicarii se centreaza pe procesul de emitere-transmitere a unui mesaj prin semnal si receptarea mesajului de catre cel caruia ii este destinat. Este, asadar, un proces de relationare intre subiecti si de stabilire a legaturii intre acestia. Comunicarea muzicala se implineste ca un proces in care se statorniceste un sistem de semnificare intre subiectii angajati, in baza unui cod, al inventarului de semne utilizate.

Prin executarea unei partituri si ascultarea acesteia, deci prin transmiterea si receptarea unei opere muzicale, se stabileste o stransa legatura intre lumea senzorial perceptiva si cea inteligibila. Actul muzicii inlesneste cunoasterea si intelegerea umana prin parcurgerea unui traseu al ridicarii continue de la senzatia auditiva la gandirea si trairea complexa a unui univers estetico-etic. Semnele muzicale au capacitatea de a trezi anumite reactii, ceea ce, in fapt, reprezinta scopul prim al artei. Sunt semne de sine statatoare, ce au o valoare estetico-etica, in stare fiind a provoca anumite trairi prin ele insele, fara a se mai apela la alte semne naturale.

Experienta muzicala cere o cunoastere si o apreciere concomitent intelectuala si afectiva, prin limbajul ei demonstrand in cel mai inalt grad functia de comunicare, exprimand ceea ce e tainic si vital.

Se poate vorbi de o mistica a muzicii-data fiind asezarea in mister, in ordinea lucrului ascuns, a absolutului. Muzica inseamna intoarcere la existenta originara, la fiinta. Este o expresia autentica a intentionalitatii constiintei la randu-i, creatoare a unor stari de constiinta ce pot fi numite prin categorii determinative etico-estetice, aduse generic in Bine si Frumos. Muzica inseamna comunicare intre lumea ideatica si cea reala, expresie a lumii ideale, totodata fiind acces catre aceasta si introducere a ei in realitate. Se pot emite judecati de valoare si o conceptie personala bazata pe numeroase auditii si executii ale unor lucrari dar si incercari de teoretizare a muzicii din diferite unghiuri : acustica, matematica, estetica, istoria muzicii si muzicologie, filosofie, contrapunct, armonie. Este necesara o analiza progresiva in care sensibilul si intelectul conlucreaza, completand trairea propriu zisa in directia deslusirii si adancirii intelegerii.

Tot ce e in atingere cu omul poarta si semnul eticului. Muzica e arta a complexitatii fiintei si experientei umane marcate in chip necesar de etic. Muzica e inseparabila de viata, ca existenta reala si proiectie ideala, resorturile ei tinand de ceea ce Ivan Gobry numeste " viata infra-morala" permisa pentru interaga viata spirituala.

Ritmul, melodie, armonie sunt in tot ce e viata. Intelegerea si interpretarea muzicii sunt in functie de masura in care aceasta e atasata vietii umane. Dincolo de fenomenologia muzicala distingem ceea ce e mai general si mai profund in om. Muzica, asemeni tuturor artelor, a demonstrat, in lungul existentei istorice, puterea de a stimula intelegerea, concordia si astfel, de a contribui la asigurarea progresului uman. Sensul

real, propriu al muzicii, temeiul acesteia sta tocmai in armonie. In aceasta gasim fundamentul etic al artei asupra careia ne-am oprit. Miscare a polilor contrari, muzica e armonizarea lor, e echilibru si armonie. Astfel, ni se dezvaluie identitatea intre Frumosul artistic-muzical si Binele moral.

Abordarea creatiei muzicale din perspectiva fundamentului ei etic necesita o privire in realitatea ei cea mai profunda si mai intima, in nivelul de fiintare "ontologic". Muzica e relevare a intregului, existenta elementelor in unitate si coerenta, permitand astfel subtila aditiune a contrariilor : miscare si imobilitate, departare si apropiere, relativ si absolut, fenomen si esenta. Recunoscand contururile si limitele, ceea ce e specific, in acelasi timp muzica le stinge, asigurand unitatea si generalul.

Arta muzicala are posibilitati nelimitate de cuprindere intuitiva a desavarsitei unitati a modelului de ratiune absolut, a miscarii pure permanente. Muzica este armonia, este egalitatea de impulsuri si de situatii semnificative intr-o anumita ordine, avand aceeasi identitate cu eticul "esenta absoluta si puterea absoluta", " universalul in sine" (Hegel).

In muzica se recunoaste omul ca acceptand, dar si ca opunandu-se realitatii ; respectiv, omul cu problematica interogatie privind libertatea si determinarile caracteristice, situatie ce-si gaseste ilustrare in istoria doctrinelor morale in dublu sens, in perceptele fundamentale ale lui Im. Kant : "tu poti, fiindca trebuie" (Critica ratiunii practice) si J.M. Guyau : "tu poti, deci ai datoria". Dar, nu numai prin raportare la trebuie, la datorie, ci si la dorinta, eticul face temeiul muzicii. Deosebit semn de conformare la logos, muzica e spatiu de libertate, e concretizare a libertatii. Muzica raspunde nevoii de libertate, de autenticitate, de sinceritate a omului si, astfel, de fermitate morala.

Muzica are virtuti de a genera, stimula, dezvolta sufletul in sens moral. Prin muzica, are loc o eliberare, purificare si totodata o fortificare a sufletului omenesc.

BIBLIOGRAFIE

STERE, Ernest – *"Arta si filosofie"*

COZMA, Carmen - *"Meloeticul"*

HEIDEGGER, Martin - *"Originea operei de arta"*

HEGEL, G. - *"Prelegeri de estetica"*

VASILE SPĂTĂRELU

ŞI CREAŢIA SA DIDACTICĂ



Prof.**Alina Ţirică**

Colegiul *Costache Negruzzi* Iaşi

Iaşul nu a fost lipsit niciodată de mari personalităţi pe diferite planuri şi de oameni cu har, întrucât a avut capacitatea de a reuni în diferite epoci ale existenţei sale, suflete mari şi minţi luminate, unele originare din Moldova, iar altele din provincii istorice româneşti.

Istoria naţională, confirmă că au existat mai multe momente în care Iaşul, datorită faptelor mari şi activităţilor importante, a primit nume deosebit de semnificative ca - oraş al Unirii, capitala poeziei româneşti, susţinător al artelor sau oraş al muzicii. Numele de oraş al muzicii nu este o expresie gratuită cum ar putea presupune un neavizat în ceea ce priveşte trecutul nostru muzical, întrucât aici au fiinţat şcoli de psaltichie românescă şi grecească cu aproape trei secole în urmă, iar în Catedrala Mitropolitană au răsunat vocile unor celebri protopsalţi ai fostului Bizanţ

De-asemenea, prima şcoală oficială de muzică modernă din România a apărut la Iaşi în 1860, fiind fondată în acelasi an cu Univeristatea Alexadru Ioan Cuza de către acelaşi domn al Principatelor Unite Alexandru Ioan Cuza şi de ministrul de atunci Mihail Kogălniceanu.

Compozitori de prestigiu ca: G. Musicescu. E. Caudella, A. Zirra, M. Jora şi dirijori care pot fi consideraţi şefi de şcoală naţională ca: Antonin Ciolan sau D. D. Botez, au adăugat noi karate în palmaresul muzical ieşean.

După deceniul al VI-lea în care se poate vorbi de o eclipsă muzicală, întrucât vechiul Conservator fuse-se desfiinţat (1949), în 1960 această instituţie a fost reînfiinţată începând o nouă perioadă de afirmare a artei muzicale la nivel local şi naţional.

Compozitori vârstnici şi tineri au contribuit la renaşterea muzicală a Iaşului de după 1960. Din grupul tinerilor compozitori a făcut parte alături de A. Zeman şi S. Păuţa, V. Spătărelu artistul care a îmbogăţit viaţa culturală a Iaşului timp de aproape 45 de ani cu atâtea nestemate muzicale.

Creaţia sa depăşeşte graniţele locale, constituindu-se într-un bun naţional. Cu toate acestea compozitorul de valoare naţională rămâne legat de Iaşi prin nenumărate fibre neştiute în ciuda faptului că îşi are originea într-o comună din Oltenia.

Opera muzicală a lui Vasile Spătărelu este amplă şi originală, fiind cunoscută datorită valorii în întreaga ţară. Există şi o latură a activităţii sale creative mai puţin mediatizată, şi aceasta este creaţia didactică căreia din nefericire nu i se acordă suficientă atenţie în ciuda evidenţei sale valorice. Urmărind a atrage atenţia asupra acestei categorii de creaţii şi de a sensibiliza pe cei care răspund de educaţia muzicală

a copiilor, consider necesar mai întâi să realizez un portret al maestrului şi să reamintesc principalele coordonate ale creaţiei sale în general.

Născut la 21 aprilie 1938 în comuna Tâmna, judeţul Mehedinţi Vasile Spătărelu a studiat muzica în diferite oraşe ale ţării cum ar fi: Craiova, Braşov şi Timişoara, îndreptându-se mai târziu şi anume în 1957 la Conservatorul "Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, pentru a susţine concursul de admitere, fiind admis la secţia de Pedagogie muzicală din cadrul Facultăţii de compoziţie muzicologie, dirijat şi pedagogie muzicală. În anul III de studii, prin concurs a devenit student la secţia Compoziţie pe care a absolvit-o în anul 1963.

În vederea perfecţionării profesionale a fost la Varşovia, Cracovia (Polonia, septembrie 1968), Moscova, Leningrad, participând chiar şi la cursul de analize muzicale şi compoziţie condus de compozitorul Ştefan Niculescu în cadrul "Vacanţelor muzicale" de la Piatra Neamţ, singurul şi cel mai important curs de muzică contemporană organizat în ţara noastră.

Între anii 1963 - 2005 a activat în cadrul Universităţii "George Enescu", din Iaşi ocupând diferite funcţii de conducere.

Din anul 1978, a deţinut funcţia de secretar al Filialei Iaşi a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, fiind totodată membru în Consiliul de Conducere al acestei Uniuni şi membru definitiv al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor.

Pe lângă aceasta, Vasile Spătărelu a răspuns prompt la colaborarea permanentă cu Studioul de Radio Iaşi, unde a susţinut numeroase prezentări de concerte, evocarea unor figuri de mari compozitori români sau străini, creaţii muzicale, etc.

A organizat şi prezentat numeroase prelegeri însoţite de audiţii muzicale pentru Filarmonica "Moldova", pentru studenţi la "Clubul artelor" al Casei de cultură a tineretului şi studenţilor din Iaşi, pentru şcolile de cultură Moldova.

A participat în calitate de membru sau preşedinte la diferite concursuri de creaţie corală şi muzică uşoară.

Detaşându-ne de toate acestea, putem spune că Vasile Spătărelu a răspuns de organizarea şi conducerea activităţilor de adâncire a pregătirii practice a studenţilor (vacanţele muzicale Piatra Neamţ), contribuind nu şi în ultimul rând la asigurarea unui nivel profesional corespunzător în şcolile generale de artă din Moldova şi Liceul de Artă "Octav Băncilă" din Iaşi, instituţii de învăţământ îndrumate direct de Conservatorul de muzică "George Enescu".

Ca secretar al Filialei din Iaşi a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România, a contribuit la organizarea Festivalului Muzicii Româneşti şi s-a străduit să sprijine afirmarea tinerilor compozitori absolvenţi ai Conservatorului de muzică "George Enescu", o bună parte din ei devenind membri ai Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România (Cristian Misievici, V. Munteanu, Teodor Caciora, Romeo Cozma, Lucian Ţugui, Leonard Dumitriu şi alţii).

În evantaiul multicolor al activităţii lui Vasile Spătărelu, compoziţia rămâne culoarea cea mai pregnantă prin care şi-a înscris numele în patrimoniul naţional şi probabil în cel universal.

Muzicieni de marcă din România, şi-au pus cuvântul asupra creaţiilor sale, dovedind valoarea acesteia. *„Vasile Spătărelu nu a vrut să scrie o muzică pentru sine sau pentru un public ipotetic, ci în primul rând pentru cei din jur. În plus, pentru organizarea de concerte şi festivaluri el s-a străduit să ridice şi cultura auditorilor săi. Muzica sa împleteşte astfel realismul pragmatic şi idealitatea visătoare. Nu este nici retrogradă nici în avangardă, şi nici nu ignoră neconvenţionalul sau dimpotrivă bătătoritul. E o nesofisticată energie mehedinţeană domolită de molcomul psihic ieşean."* – Iaşi, Revista Arta nr.9, mai1998, pag.7 (Ştefan Niculescu)

Compozitorul Dumitru Capoianu consideră că Vasile Spătărelu *"poate fi mândru pentru paginile pe care le-a dat la iveală pentru atâtea generaţii de muzicieni formaţi la dogoarea sufletului cald şi a minţii sale luminate, pentru viaţa lui personală fără pată şi în sfârşit împlinite".*

Pascal Bentoiu se arată impresionat de ştiinţa şi talentul creatorului de artă Vasile Spătărelu, declarând că rămâne frapat de două aspecte: *"echilibrul şi armonia personalităţii sale. Tot ceea ce*

întreprinde poartă pecetea acestei armonii, între ale cărei componente intră şi discreţia şi o certă distincţie atât în lucrări cât şi în iniţiative, acţiuni, gesturi, priviri".

Vasile Spătărelu, în primul rând a fost un compozitor. Un compozitor de substanţă lirică prin trăiri, aspiraţii şi atitudini, un lirism cenzurat de sentimentalisme câteodată destul de grave. Blestemat a fi compozitor, strunit de bogata ştiinţă a profesorului de compoziţie, a meditat îndelung – inspirat uneori de dorul şi netihna lui Enescu, simţind că a găsit formularea bună a gândului muzical deşi semnele frumos rânduite pe portative se arcuiesc poduri de sunete care îi leagă sufletul cu cerul, cu florile (albastre sau nu), cu unda apelor şi cu sufletele noastre, "cu o mereu înnoită strădanie a ridicat din căutări şi nelinişti, din suferinţă şi bucurii, din nevoia de a înţelege şi comunica, din iubire mai ales – o biserică de sunete cu tălmăciri din Eminescu (Floare albastră), Bacovia (Pastel), Arghezi (Inscripţie), N. Stănescu (Adolescenţă), F.M. Petrescu (Omagiu lui Picasso).

În cadrul întregii creaţii a maestrului, se pare că cea mai apropiată de sufletele tinerilor mai mult sau mai puţin iniţiaţi în ale cântecului, rămâne creaţia corală şi cea didactică a maestrului.

Prin operele corale pe care le-a creat şi-a înscris deja numele printre clasicii muzicii corale româneşti. Suita corală din 1971, Omagiul lui Picasso interpretată de corala „Animosi" (dirijor Sabin Păuţa), Crizanteme - 1980, Ciuleandra - 1981, Floare albastră - 1982 dedicată formaţiei „Cantores amiciţiae" a Conservatorului din Iaşi (dirijor N. Gâscă), Luna roşie 1983, Dor de Bacovia 1985, Colinde pentru Alexandru 1989, Reverie 1991, iată doar o parte din minunatele creaţii corale ale maestrului V. Spătărelu dedicate în special unor formaţii corale de tip mixt. Ele au fost şi sunt interpretate atât de formaţii profesioniste cât şi de coruri mixte de liceeni pentru care numele compozitorului V. Spătărelu era considerat un tabu al muzicii.

Este dificil a face o prezentare a întregii creaţii didactice a compozitorului V. Spătărelu, care în primul rând datorită vastităţiei ei, şi într-un al doilea rând, pentru că aici ar trebui inclusă şi o parte din creaţia sa corală pentru formaţii corale de studenţi. Aşa cum arătam anterior, datorită firescului liniilor melodice şi a soluţiilor armonice inedite, multe dintre creaţiile corale dedicate adulţilor au fost şi sunt preluate şi interpretate de corurile şcolare.

Vocaţia pentru pedagogia muzicală a lui V. Spătărelu este adiacentă celei de compozitor. Aşa cum cauzele chemării spre compoziţie sunt foarte greu de descifrat, la fel sunt şi cele care i-au dat posibilitatea să devină un mare pedagog muzical. Se poate presupune că s-a apropiat de didactică în primul rând datorită firii sale de om blând şi dragostei pentru copii. Dar e posibil, ca şi în viaţa grea pe care a dus-o în timpul copilăriei şi adolescenţei sale, precum şi a altor copii prin anii 1946-1957, să-l fi determinat a încerca să aducă o rază de lumină prin mijloacele muzicii tuturor copiilor, începând cu primele clase primare şi terminând cu clasele de liceu. Este cert însă, că dacă nu ar fi existat insistenţele profesorului P. Delion de a scrie cântece pentru copii, creaţia sa didactică ar fi fost de proporţii mult mai mici. Însuşi compozitorul a recunoscut rolul de catalizator a lui Pavel Delion şi stimulator al interesului maestrului pentru lumea muzicală a copiilor, a tuturor tinerilor în general.

Mai subliniez un aspect deosebit, şi anume că maestrul s-a mândrit cu creaţiile sale didactice şi le iubeşte ca şi pe copii, având cuvinte de apreciere atât pentru lucrările ample cât şi pentru cele specifice celor mici.

Dacă facem o statistică a cântecelor pentru copii din diferite manuale şi colecţii apărute la Iaşi după 1960, se constată că cele mai multe îi aparţin lui V. Spătărelu, şi că nici un alt compozitor nu a acordat atâta atenţie creaţiei didactice pentru copii.

Temele din cântecele pentru copii interesante şi variate, provin din sensibilitatea autorului şi din amintirile sale, aşa cum se întâmpla cu atâta timp în urmă şi pe alt plan la marele scriitor Ion Creangă. La V. Spătărelu, întâlnim şi un cântec pentru „pupăză", dar altul care circulă prin şcoli care deasemenea face aluzie la povestea din cartea „Amintiri din copilărie" de Ion Creangă.

O altă temă preferată de copii este natura şi fenomenele ei. Şi pe acest plan maestrul a selectat texte deosebit de expresive, create de diferiţi literaţi: Ploaia, Primăvara, Noaptea, Copăcel, Anotimpurile, Pădurea, Iarna, Dans în ploaia de vară, Cântăreţii primăverii.

Pentru a ilustra imaginile acestor versuri, autorul a ales o melodică expresivă, adecvată conținuturilor literare. Multe dintre acestea sunt inspirate din folclorul copiilor, altele sunt creații în stil folcloric, iar altele în stilul cântecului didactic pentru copii.

O mai largă paletă a exprimării muzicale a folosit compozitorul în corurile dedicate copiilor, în marea lor majoritate la două şi la trei voci. Ele sunt editate în special în antologiile şcolare a lui Pavel Delion, şi cer un nivel mai înalt de cunoştințe muzicale de la interpreți.

Se constată că atât V. Spătărelu nu s-a gândit numai la vârstele mici, ci a avut în vedere chiar şi pe elevii de la liceele pedagogice sau liceele de muzică, întrucât a introdus în antologii, atât coruri de o factură simplă uşor de realizat cu copii din clasele primare, cât şi lucrări complexe.

Dar **Vasile Spătărelu** nu a creat numai o şcoală de compoziție la Iaşi, în Moldova şi toată țara, ci a contribuit la formarea unor oameni care să-i continue opera la un nivel superior. E greu sa descoperi astăzi profesori de la liceele de muzică sau chiar şi în celelalte şcoli, care să nu fi fost elevul lui Vasile Spătărelu, sau să nu-i fi folosit măcar odată una din lucrările sale. Aceşti „ucenici" ai săi, direcți sau indirecți au adus şi adaugă în continuare noi şi interesante contribuții la tezaurul de pedagogie muzicală.

Bogata operă muzicală dedidactă copiilor de acesta, constituie la rândul său un model care ar trebui urmat de tinerii profesori de la Conservator şi din întreg învățământul de specialitate.

BIBLIOGRAFIE

COZMEI, Mihail – *125 de ani de învățământ artistic de stat 1860 – 1985*, Iaşi, 1985.

COSMA, Viorel – *Muzicieni români* – Lexicon, Ed.Muzicală a Uniunii Compozitorilor, Bucureşti 1970

COSMA, Viorel – *Muzicieni din România* – Lexicon, vol.II (C-E), Ed.Muzicală, Bucureşti,1999

* * * Revista *Arta* nr.9, mai 1998

SERIA DODECAFONICĂ ÎN SUITA EXPRESIONISTĂ

Prof. **Oana Vasilache**
Liceul de Artă *Ştefan Luchian* Botoşani

Orientare estetică complexă, de specificitate germană şi austriacă, cuprinzând pictura, literatura şi muzica, expresionismul a reprezentat o izbucnire protestatară împotriva ordinii şi culturii. Expresionismul încearcă traducerea în planul artei a unor sentimente specifice epocii: nemulţumirea faţă de viaţa mecanică şi mizeră, derulată sub semnul nesiguranţei şi decăderii.

„Expresionismul denaturează reprezentarea, manifestă preferinţă pentru tensiuni psihologice, pentru eroi zbuciumaţi, pentru monstruos şi caricatural, pentru stridenţe şi antiteze brutale, pentru abstracţie."[71]

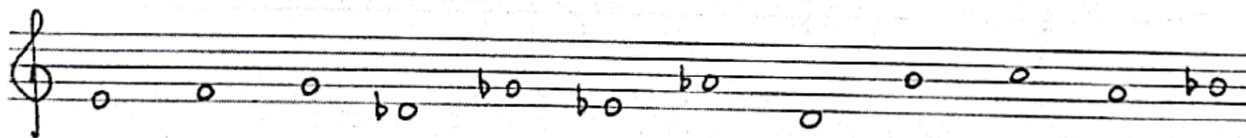
Locul de frunte în acest curent îl deţin „cei trei vienezi", Schönberg – Berg – Webern, care pentru realizarea creaţiilor lor muzicale, au utilizat arhitecturi, forme şi mijloace noi de expresie, unele inventate în procesul creator, modificând substanţial concepţiile tradiţionale şi îmbogăţind componistica cu o nouă semantică muzicală.

Suita în creaţia lui Arnold Schönberg (1874 – 1951)

Arta lui Schönberg este în cel mai înalt grad expresia fidelă a propriei experienţe de viaţă, astfel încât omul şi opera nu sunt decât două ipostaze ale aceleiaşi pasiuni mistuitoare. Autodidact prin formaţie, el se leagă direct de Wagner şi de marea tradiţie a muzicii germane (Beethoven, Mozart, Bach) ale căror creaţii le-a studiat, nu cu scopul de a le imita, ci de a le evita şi depăşi în procesul creaţiei, printr-un limbaj înnoit, premeditat.

Elementul principal cu care operează este cromatismul tonal, punct de plecare în evoluţia sa. Preluându-l de la Wagner, ajunge la atonalism, după care introduce dodecafonismul.[72]

Din perioada dodecafonică face parte şi *Suita pentru pian op. 25* (1924), în care recurge la genuri şi forme muzicale preclasice: *Preludiu, Gavotă, Musette, Intermezzo, Menuet* şi *Gigă.* Toate părţile au la bază aceeaşi serie dodecafonică, realizând prima lucrare integral dodecafonic – serială în forme mici.



În *Preludiu,* seria este expusă orizontal la mâna dreaptă în ordinea fundamentală, iar la mâna stângă în *stretto,* în transpoziţia a VI-a.

71 Vasile Iliuţ – De la Wagner la contemporani, Editura Muzicală, Bucureşti, 1997, vol. III, p. 123

72 Creaţia sa se împarte în patru perioade: atracţia pentru combinaţii atonale (*Klavierstücke* op. 11), adeziunea la estetica expresionistă (*Pierrot lunaire*), inventarea dodecafonismului (*Cinci piese pentru pian* op. 23) şi revenirea la tonalism (recunoscând astfel virtualităţile încă neepuizate).

Gavote aduce seria fragmentată între mâna dreaptă (sunetele 1, 2, 3, 4), mâna stângă (sunetele 9, 10, 11, 12) şi din nou mâna dreaptă (cu sunetele 5, 6, 7, 8) apoi repetată în recurenţă.

În *Mussette*, seria este expusă mai concentrat, la vocea superioară (sunetele 1, 2, 4) la vocea interioară (sunetele 9, 10, 11, 12; apoi 5, 6, 7, 8) iar la vocea inferioară sunetul 3 fiind repetat ca o pedală. Se reia apoi *Gavota da capo*.

Compozitorul îşi permite în *Intermezzo* libertăţi antiseriale prin repetarea insistentă a acordului frânt alcătuit din sunetele 1, 2, 3 şi 4.

Secţiunea mediană a *Menuet*-ului, *Trio*, este ca un canon la două voci, în care basul expune seria în succesiune orizontală, iar după o măsură îi răspunde ritmic imitativ aceeaşi serie în răsturnarea VI în expunere orizontală.

Ultima piesă, *Giga*, aduce seria fundamentală expusă în succesiuni arpegiate de sunete distribuite alternativ mâinii stângi şi mâinii drepte.

Suita op. 29 (1926) compusă pentru clarinet în mi bemol, clarinet în si bemol, clarinet bas, vioară, violă, cello şi pian este alcătuită din 4 părţi: *Uvertura, Paşi de dans, Lento* şi *Giga*. Deşi intitulată suită, cele patru mişcări, cât şi forma lor, ar fi îndreptăţit denumirea de septet, deoarece partea I este în formă de sonată, partea a II-a în formă de scherzo, partea a III-a temă cu variaţiuni, iar ultima în formă de sonată. Schönberg îşi propune ca temă pentru variaţiunile sale dodecafonice o cunoscută melodie populară germană, de factură tonală (Ännchen von Tharau). Este pentru prima dată când, într-o lucrare serial dodecafonică, se confruntă şi coexistă modotonalitatea folclorică cu atonalitatea dodecafonică. Tema populară este expusă de clarinetul bas, iar pianul care acompaniază, completează seria dodecafonică, în raport de sunete pe care le parcurge melodia populară.

Această serie folclorică-dodecafonică este seria fundamentală şi a celorlalte mişcări.

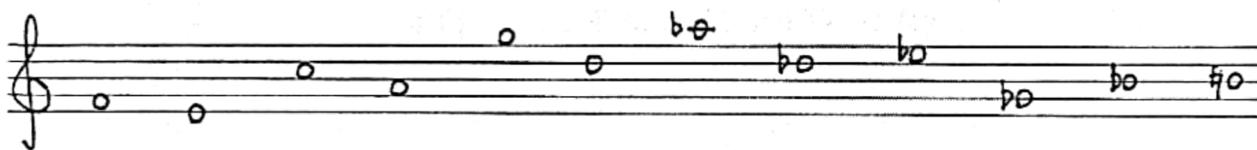
„Prin creația sa, prin metodele sale de compoziție, prin semantica și semiotica cât și prin gândirea sa muzicologică, Schönberg a reușit să determine una din cele mai puternice schimbări de mentalitate și de influențare a conștiințelor muzicale contemporane."[73]

Suita în creația lui Alban Berg (1885 - 1935)

„Urmând îndeaproape linia estetică indicată de profesorul său, Alban Berg aduce prin creația sa, adierea și vibrația unei sensibilități lirice romantice, menite să atenueze asperitățile și duritățile șocante rezultate din utilizarea perpetuă, liberă și anarhică sau serial dodecafonică a totalului cromatic."[74]

Creația lui Berg este foarte variată ca genuri, dar unitară ca stil, diferențele, inerente, fiind rezultate ale aplicării într-o etapă sau alta, a metodelor de compoziție inventate de Schönberg.

Suita lirică (1926), compusă pentru cvartet de coarde, este prima lucrare parțial dodecafonic-serială a compozitorului, deoarece din cele șase mișcări ale suitei două sunt integral dodecafonice (partea I și partea a VI-a), două sunt dodecafonic-seriale și atonale (partea a III-a și partea a V-a), iar două sunt liber atonale (partea a II-a și partea a IV-a). De remarcat este și faptul că fiecare indicație de mișcare este urmată de termeni expresivi: *Allegretto gioviale, Andante amoroso, Allegro misterioso – Trio estatice, Adagio appasionate, Presto delirando, tenebroso, Largo desolato.* Structura seriei dodecafonice este total intervalică, simetrică, ale cărui intervale sunt dispuse de o parte și de alta a celor două jumătăți ale seriei care se unesc prin intervalul de cvintă micșorată.



Allegretto gioviale cu un caracter de introducere are o structură bipartită.

Partea a II-a *Andante amoroso* este compusă în formă de rondo A – B – A – C – A – B – C – A.

Allegro misterioso este scris în formă de *scherzo* A_1 – B – A_2. Secțiunile I și III sunt elaborate in tehnică serial dodecafonică, iar secțiunea mediană este liber atonală.

În *Adagio appasionate* Berg folosește un citat de câteva măsuri din *Simfonia lirică* a lui Alexander Zemlinski.

Presto delirando, tenebroso are forma unui *scherzo* cu două trio-uri (concepute serial dodecafonic cu seria în răsturnare).

Largo desolato este concepută riguros dodecafonic serial, folosind și aici un citat, de data asta din preludiul operei *Tristan și Isolda* de Richard Wagner.

Dedicată lui Zemlinski, *Suita lirică* s-a impus în rândul celor mai de seamă lucrări din repertoriul cvartetistic contemporan.

Alban Berg aduce în muzica primei jumătăți a secolului al XX-lea freamătul unei vibrații sonore ample de o frapantă noutate și de o impresionantă bogăție și varietate.

---

73 Vasile Iliuț – op. cit., vol. III, p. 150

74 Ștefan Niculescu – Reflecții despre muzică, Editura Muzicală, București, 1980, p. 240

BIBLIOGRAFIE

BERGER, Wilhelm, Georg – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1965

BERGER, Wilhelm, Georg – *Muzica simfonică romantică modernă*, vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1974

ILIUŢ, Vasile – *De la Wagner la contemporani*, vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 1997

NICULESCU, Ştefan – *Reflecţii despre muzică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980

VARGA, Ovidiu – *Quo vadis musica – Cei trei vienezi şi nostalgia lui Orfeu*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1983

*** *Studii de muzicologie* – vol. II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966
– vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 1968

Sesiunea de comunicări din acest an, organizată în cadrul Colegiului Național de Artă Octav Băncilă, s-a dovedit a fi nu doar un bogat schimb de idei între cadrele didactice de la licee cu profil de artă din Iași, Brașov și Botoșani, ci și o certificare a interesului sporit pentru meditația asupre muzicii – a creației muzicale, a artei interpretative sau a dificilei activități de formare a viitorilor muzicieni și a gustului pentru muzică -, dar și cu privire la relația muzică-literatură, muzică-fizică, muzică-arhitectură ș.a.

Un schimb de idei care a acoperit un spațiu cultural larg, de la gotic la simbolism, de la creația lui Johann Sebastian Bach la Igor Stravinski și George Enescu, de la muzica de sursă bizantină la creația lui Vasile Spătărelu și Tudor Chiriac. În același timp, un schimb de idei de o mare diversitate, datorată și intervențiilor semnate de elevi și cadre didactice de la licee cu profil științific din Iași, precum și cadre didactice de la Universitatea de Arte „George Enescu".

Preocuparea pentru exprimasrea discursivă a ideilor despre muzică prezentă de câțiva ani buni în activitatea Colegiului „Octav Băncilă" se datorează, într-o bună măsură, distinsei doamne profesoare Maria Georgeta Popescu, a cărei pasiune pentru cunoașterea și afirmarea culturii muzicale se împletește fericit cu o reală vocație managerială. De aici și reușita activităților inițiate și realizate până în prezent. Cât privește Sesiunea de Comunicări, chiar dacă ținuta științifică a unor lucrări a fost împovărată printr-o accentuată literaturizare a scriiturii, importante sunt gesturile de meditație asupre muzicii, expresie indubitabilă a iubirii pentru minunata artă a sunetelor.

Prof.univ.dr. Mihail Cozmei

ISBN GENERAL: 978-973-716-524-4
ISBN VOL III

